

قُوَّةُ الْفَقْرِ

فِي  
أَدَبِنَا الْحَقِيقِيِّ

[WWW.BOOKS4ALL.NET](http://WWW.BOOKS4ALL.NET)

غالى شكرى





نورة الفكر في أربنا الحديث

الطبعة الأولى  
سبتمبر ١٩٦٥  
جميع الحقوق محفوظة

غالى سكرى

# ثورة الفكر فى أدبنا الحديث

الناشر: مكتبة الأنجلو المصرية  
١٦٥ شارع محمد فريد - القاهرة

إلى توفيقنا

# ثورة أبانوفس

الأمير الحائر بين الأرض والسماء

ليس جديداً على الفن أن يتناول بالتعبير الدرامي، قضايا الإنسان الكبرى بصفة عامة، والفكرية منها بصفة خاصة. فلقد كان صراع البشر مع أنفسهم، ومع الآلهة، ومع الطبيعة، هو المادة الأساسية للمسرح اليونانى. إذ فوجئ الإنسان فى طفولة وعيه، بعالم كبير معقد لم يتح لفكره الوليد أن يبحث فى جزئيات الحياة الصغيرة، وإنما أرغمه على أن يضع أمام التاريخ، لأول مرة، عديداً من علامات الإستفهام التى ما تزال محوراَ لفلسفات كثيرة إلى الآن تدور حول أسرار الكون وطلاسم الوجود ومجاهل الطبيعة. ولعل مأساة «أوديب» كانت المحاولة الفنية الأولى التى أعلن فيها الإنسان القديم قضية القضايا فى حياة البشر حين صرخ سوفوكليس من أعماق وحشه الرمزى، أن المعرفة هى شهوة الإنسان العظمى، وما الخبز والجنس إلا ضريبة هيئة يدفعها هذا المخلوق التعس للطبيعة، حتى ينتصر عليها.

وفى عصر ما بعد النهضة، لم تكن الشخصية الشكسبيرية، تجسيداَ للدوافع الثانوية فى الشخصية الإنسانية، فلا تستحق المرأة — مهما حاكت النمره — أن يستحيل زوجها جلاداً، كما قد يبدو للنظرة السريعة لأحداث كوميديا «ترويض النمره» . . ولا يستحق «هاملت» كل ما عاناه من ويلات القلق، إذا كان شاغله الأكبر هو مجرد الانتقام من قاتل أبيه. كلا، لم تكن شخصيات شكسبير هذه كما تبدو للرؤية السطحية. وإنما كانت انعكاساً لقضايا فكرية عاناها الفنان مع تفاقم أزمة مجتمعة إبان اجتيازه القيم القديمة إلى قيم المرحلة



الاجتماعية الجديدة . لهذا لم تكن مصادفة على الإطلاق، أن يتصدى شكسبير لتحطيم الوحدات الأرسطية الثلاث . ولم تكن مصادفة ، أن تغمر هاملت التساؤلات حول معنى الحياة ودلالة الموت ، حتى هذا ألحت عليه هذه القضايا وراح يصل ليله بنهاره في نضال حاد مع السماء والأرض تارة ، ومع نفسه تارة أخرى ، وصفه عقلاء القصر بالجنون .

ومع بداية العصر الرومانسى ، كتب شيللى « بروميثيوس طلبقاً » ، ولم يعتقد الفنان الإنجليزي الشاب، بإطلاقه بروميثيوس من قيوده، على أغلال الأسطورة اليونانية ، بل كان يبشر بمولد عصر الأحلام ، الذى أراد له أن ينطلق من أسر العصور العقلانية . وكانت القضية الوحيدة التى تنسج خيوط المسرحية أن جوهر الإنسان هو التحرر من كافة الأغلال والقيود ، وأن ما تجلبه علينا حضارة العقل والآلة من قيود وأغلال ، يزيغ حقيقة الإنسان، ويحيله إلى كائن غريب على نفسه . وحين أطلق شيللى بروميثيوس من قيوده ، كان يطلق الإنسان — فى واقع الأمر — من القمم الذى أسماه العقل ، كان يعيد إلى الإنسان إنسانيته .

وهكذا توالى العصور ، والقضايا الفكرية الكبرى فى حياة الإنسان ، تجد لها مكاناً رحباً فى فنونه . غير أن هذه القضايا لم تكن هى الطابع السائد على الفن . إذ على الرغم من أن تاريخ الفن لم يخل من هذه النزعة الفلسفية ، إلا أن الاهتمام بجزئيات الحياة اليومية ، كان مثاراً لعناية الفنون المختلفة . فمشكلات الزواج والطلاق والأخ الأكبر والبنت الكبرى وزوجة الأب ، وغير ذلك من المشكلات الاجتماعية التى تضطرب بها حياة الفرد ، فى البيت ، والشارع ، والعمل ، هى الموضوع الرئيسى لفن العصور الماضية . ولذلك ميز النقاد ومؤرخو الأدب بين « المسرح الاجتماعى » و « المسرح الذهنى » أو الفلسفى ، لا لأن

المسرح الأول يخلو من الفكر ، إذ من البديهي أن كل عمل فني يتضمن فكرة ما .. وإنما لتخصص المسرح الآخر في عرض القضايا الفكرية ذات البناء الرمزي التجريدي. على أن هذا التقسيم لم يعد صالحاً لتصنيف المسرح منذ بداية القرن العشرين ، حيث لم يعد الصراع العقائدي في عصرنا يحتل مكاناً ضيقاً في عقول البشر ، بل راحت العلوم تتقدم ، والفلسفات تواكب سيرها ، والوعي الإنساني يتفتح ويتطاع إلى الجهول أكثر من أي وقت مضى . وكان لا بد لفن الدراما أن يكتسب من مقومات العصر سمات جديدة . كان لا بد أن تكون قضايا الإنسان الكبرى ، بصفة عامة ، والفكرية منها بصفة خاصة ، هي السمة الأساسية للدراما المعاصرة . وذلك أن عصرنا نفسه هو عصر هذه القضايا ، كما أن طبيعة المسرح نفسها تفرض عليه الجدارة بحمل هذا العبء . وهناك أخيراً ، التراث الهائل من المسرح الفكري ، أباً شرعياً لمسرح عصرنا .

ليس ثمة إذن، من يختلف في كون هذا العصر يتميز بسيادة القضايا الفلسفية على العقل البشري ، سواء وهو يبحث مأساة الوجود الإنساني ، أو المأساة الاجتماعية للإنسان . وأيضاً لا تختلف في أن الإمكانيات المذهلة في السينما والتلفزيون، اغتصبت من المسرح حقه في تناول جزئيات حياتنا اليومية التي تضيق خشبته بها، بينما تمنحها كاميرات السينما حرية الطبيعة في الحركة والتعبير. كذلك كان منطقياً للغاية أن يتطور تراث المسرح الفلسفي على مر التاريخ لتصبح نوعية قضاياها خاصة أساسية للمسرح المعاصر .

وتبلورت المفاهيم العامة لهذا المسرح في عملية التثقيف الدرامي ، لكافة جوانب العمل المسرحي ، بمعنى أن يتزايد التركيز في البناء الفني ، باختيار وتحريك التجربة والشخصيات الإنسانية في مدار القضية الفكرية المعروضة بحيث لا تفقد إنسانيتها ورمزيتها معاً. وعن تفاصيل هذا الإطار العام لمعنى المسرح

في عصرنا، يختلف سارتر عن جون أسبورن، وكلاهما مختلفان عن تنسى وليامز أو برتولد بريخت. فمنهم من يرى الأسطورة هيكلًا أصيلاً لقضايا الفكر، ومنهم من يعتبر جسد التاريخ إذا لم ترضه صور الحياة في عصره، ومنهم من يرفض الاثنين، ويتخير لنفسه عالماً من صنعه هو، كما يفعل سارتر في مسرحيته « الأبواب الموصدة » حيث يتخذ من الجحيم مسرحاً لفكرة « الآخر » التي يعرض لها بالمناقشة والتحايل. كذلك هناك من يحشد التراث الشعبي مسنداً مريحاً لقضاياها، كما يفعل الكاتب الألماني برتولد بريخت، وهناك من يتحايل على مقومات المسرح التقليدي ببعض الحيل السينمائية، كما يفعل الكاتب الإنجليزي جون أربورن. ولكنهم جميعاً يتفقون في شيء واحد، هو دلالة واحدة لمسرح اليوم: إنه إذا أراد البقاء حقاً في مواجهة الإمكانيات الهائلة لبقية الفنون المختلفة كالرواية المكتوبة والسينما والتلفزيون، فليس أمامه سوى التخصص الحاد في القضايا الفكرية للإنسان.

وإذا كان التاريخ عنصراً بارزاً في المسرح المعاصر، فما هي مناهج التعبير الدرامي في هذا الصدد؟ هناك اتجاهان أساسيان: أولهما يتخذ فيه الكاتب من التاريخ ما يبيلور له قضيته الفكرية، من شخوص وأحداث وتجارب. ولعل مسرحية « الأفواه عديمة الجدوى » للكاتبة الفرنسية سيمون دي بوفوار، وأغلب المسرحيات التاريخية للكاتب الإيرلندي برناردشو، ومعظم أعمال توفيق الحكيم، هي خير النماذج لهذا الاتجاه. ففيها تناول هؤلاء الأدباء قضايا كبرى مثل: معنى الوجود والحزبية والزمن، ثم راحوا ينسجون حولها من أحداث التاريخ في شخوصه وأحداثه، بناءً فنياً.

أما رواد الاتجاه الثاني، فتستهوهم من التاريخ بعض مراحلها، فيميلون إلى تفسيرها وتحليلها — على ضوء مناهجهم في التفكير — تفسيراً فنياً. ولعل

« كرومويل » من النماذج الفنية التي عرضت لمراحل تطور بعض المجتمعات بغية تفسير هذه المراحل في إطار فنى .

وهناك إتجاه يستميله التاريخ لجرد أن أحداثه مليئة بعناصر الحبكة الدرامية، كما نرى فى مسرحية « سالومى » لأوسكار وايلد ، و « أوزوريس » لبا كثر . ولكن هذا الإتجاه — التلقائى — ليس شائعاً على أية حال .

ويصادف المسرح التاريخى بقضاياه الفكرية كثيراً من الصعاب الفنية . فالكاتب الذى يحشد من التاريخ أحداثه وشخصه مقومات خادمة لقضيته الفكرية ، مطالب بالأى يجعل من الدراما كتاباً فى الرياضيات ، أى أن تحويل الشخصيات والأحداث إلى رموز تجريدية تحمل أفكاراً فحسب ، تشجب العمل الفنى فى صميمه وتحيله إلى شىء فريب من محاورات أفلاطون . كما أن الكاتب الذى يتصدى لتفسير مرحلة تاريخية بواسطة البناء الدرامى ، مطالب بالأى يجعل من هذه الشخصيات أبواق هاتفة بآرائه . فذلك يجعل من الفن شيئاً قريباً من « وسائل الإيضاح » فى كتب الأبطال . إن الفنان مطالب فى جميع الأحوال بأن يؤكد إنسانية شخصه، وواقعية تجاربهم ، مهما كان التاريخ، مجرد مشجب يعلق الفنان عليه ثيابه ، كما يقول الكسندر ديماس . وليس هناك تناقض فنى على الإطلاق بين طبيعة القضية الفكرية أو التفسير التحليلى من جانب ، وطبيعة الشخصيات والأحداث والتجارب الإنسانية من جانب آخر .

من هنا تبدأ رحلتنا مع المسرحية الأولى للدكتور لويس عوض . فنحن بصدد عمل درامى يكتسب من طبيعة العصر السمة البارزة للمسرح المعاصر ، أى تخصصه الحاد فى تناول قضايا الفكر الكبرى . ونحن ، فى نفس الوقت ، بإزاء عمل فنى يتخذ من التاريخ أشياء وأشياء . ولعل نقطة الالتقاء بين القضية الفكرية



التي ناقشها الفنان ، والمرحلة التاريخية التي تناولها ، هي مفتاح الطريق إلى أغوار مسرحية « الراهب » .

فالمرحلة التاريخية التي تناولها، مرحلة ساقطة من دراسات وأبحاث مؤرخينا منذ بداية الفتح الإسلامي إلى الآن. فقد أغفلتها كتب التاريخ الرسمية، وضاعت من وعى الكتب غير الرسمية . حتى أن مفهوماً شاملاً لحركة التاريخ في بلادنا ، لم يتضح بعد في أذهان المؤرخين العرب. ولما كانت هذه المرحلة هي تاريخ مصر القبطية في ظل الإمبراطورية الرومانية ، فقد كان اختياراً بارعاً من المؤلف أن يصوغ منها درامته ، ليملاً بالفن ذلك الفراغ التاريخي في حياة مصر.. مصر التي كان مدلولها عنده ، محوراً رئيسياً للدراما .

ولذلك أخذ لويس عوض بالإتجاهين الأساسيين للكتابات الفنية عن التاريخ في وقت واحد . فلا نحن نستطيع القول بأن « الراهب » قضية فكرية، أتخذت من مصر القبطية بناءً فنياً فقط، ولا نستطيع الجزم بأن الكاتب استهدف التفسير والتحليل الفني لتلك المرحلة فقط . وإنما نستطيع أن نقول في بساطة : لقد نجح الفنان في المزاوجة بين الإتجاهين ، ما دامت المسرحية لا تفكر ما تحمله من قضية فكرية واضحة التقت — باختيار واع عميق — مع تفسير كاتبها الإحدى مراحل تاريخنا .

والكتابات الفنية حول مراحل مختلفة من التاريخ المصري ، لم تنقطع منذ دق ناقوس اليقظة القومية في بلادنا . فالعودة إلى بعث أ كفن تاريخنا القديم — بواسطة التعبير الفني — كانت تمثل دعوة رومانسية، تنعني بالماضي احتجاجاً على ما يعاينه كياننا القومي من اختناق في ظل السلطنة العثمانية . ثم تغيرت هذه الدلالة مع استقرار الإحتلال البريطاني وتعاضم الحركة القومية . فاستلهم الأدباء تاريخنا أبواً لثوراتهم ، كما نرى في أعمال نجيب محفوظ الأول : « عبث

الأقدار» و «كفاح طيبة» ، و «رادوبيس» ، وقصة عادل كامل عن ثورة أخناتون «ملك من شعاع» . وأرخ توفيق الحكيم في «عودة الروح» لهذه المرحلة مستوحياً من الأسطورة المصرية القديمة ، أن الروح المصرية المناضلة قد عادت إلى جسد مصر القومي ، الدامى .

على أن ترعرع التيار الحضارى المشترك بين أبناء المنطقة العربية في كفاحهم ضد الأتراك والفرنسيين والإنجليز، أن بصورة مباشرة على مسار الحركة القومية فى هذه المنطقة، بأن خلق تفاعلاً حياً بين شعوبها، نتج عنه إنصهار دائم مستمر فى بنيتها القومية . وترتب على ذلك أن ارتفعت شعارات القومية العربية من اتجاهات عديدة لم يبلغ معظمها مستوى معقولاً من النضج العلمى ، ولم تنضج بالتالى، القسماً التفصيلية لهذه القومية التى ما زالت فى دور التكامل والتكوين . لذلك كان انحراف الدعوات « المصرية » فى بلادنا عن طبيعة المرحلة القومية والعالمية التى تجتازها حضارتنا، كان انحرافاً سطحياً سريع الزوال . فرغم أن أحمد حسين وشعار حزبه « مصر فوق الجميع » قد استطاع أن يسطو على إحدى مراحل تاريخنا بنعرة عنصرية ، ورغم أن « جماعة الأمة القبطية » قد استطاعت أن تسرق وعى شبابنا المسيحى حيناً من الوقت بنعرة دينية .. فإننا نعرف فى أية أ كفان زرقاء دثرت فاشية « مصر الفتاة » ، ونعرف أيضاً فى أى القبور دفنت الشعارات الإستعمارية المرتدية ثياب المسيح والإنجيل .

ولويس عوض ، ليس إبناً لتفكير مصر الفتاة الفاشيستي ، وليس إبناً لتفكير الأمة القبطية ، وإنما هو إبن ذلك التيار الفكرى والأدبى الذى رافق إحدى مراحل الحركة القومية فى بلادنا — التيار النائر على القهر الأجنبى رافعاً لواء لطفى السيد «مصر للمصريين» — التيار الذى ملاءم العالم ضجة حول الحضارة المصرية القديمة، حتى اعتبرها سلامه موسى الجذر الوحيد للحضارة الإنسانية كلها.

فنحن نقرأ كتابه « مصر أصل الحضارة » ونرى أمامنا بحثاً علمياً عن الأصل المادى لعقائد الإنسان الأول ، ولكن ذلك لا ينزه المؤلف والكتاب عن دور هذا البحث في المجال السياسى والاجتماعى لتطور الفكرة القومية .

ولا يقف لويس عوض عند هذه الحدود ، بل يتجاوزها إلى مجال آخر أكثر عمقاً ، هو المجال الفلسفى . وفى المستوى الفلسفى يبنى هذا المفكر الكبير نظرية متكاملة لم يعرض لها بالتفصيل والإسهاب فيما سبق له من مؤلفات . وهنا تجيء مسرحيته الأولى لتكفيينا عناء الصياغة الشاملة لنظريته تلك .

و « الراهب » مسرحية مصرية ، هى ثمرة الجهود المتوالية للمسرح المصرى التى شارك فيها المؤلف بكثير من القيم الفنية التى أرستها دراساته النقدية . وقبل أن نحدد نقطة الإنطلاق عند الفنان فى كتابته لهذه الدراما ، ينبغى لنا أن نحدد أولاً : أين نقف من المسرح المصرى الحديث ؟

من البديهيات أن التراث العربى القديم خلا من فن الدراما ، لذا إجهت أنظار كتاب المسرح فى بلادنا نحو أوروبا ، فجاءت محاولاتهم الأولى محاكاة للمسرح الأوروبى فى كثير من الأحيان . ولم يكن مجتمعنا ، وفنوننا ، فى مرحلة حضارية تماثل مرحلة الحضارة الأوروبية . وهكذا كان القلق والإفتعال يشوبان المسرح المصرى . وظلت هذه الشائبة عالقة بحلقات تطوره ، فساده الإضطراب الفكرى والفنى على السواء . إن المسرح المصرى لم يمر بمرحلة يمكن تسميتها بحسم « المرحلة الكلاسيكية » ، ولم يعيش مرحلة يمكن الجزم بأنها « المرحلة الرومانسية » ، وهكذا لم تولد من قبل السمات المحددة للدراما المصرية المعاصرة . ثم جاءت مسرحية الراهب لتصنع شيئاً جديداً . . ولأول وهلة ، يمكن المجازفة بأنها ترسى قواعد المسرح الكلاسيكى فى مصر ، فهى تبدو كما لو كانت شديدة الكلاسيكية: المراحل الثلاث للصراع الدرامى ، التى يمكن أن تبدأ بموقف أبا نوفر

المتشدد من غرام فيلامينة ، فالموقف المتهاون مع غرامه بمارتا واعترافه لآريوس ولها بهذا الحب ، فالموقف الأخير من فدائه لمارتا رغم حبه اليأس . ويمكن أن تبدأ المراحل الكلاسيكية الثلاث على وجه آخر: التحضير لعشية الثورة ، فأخبار إنتصارها ، فأبناء الهزيمة . ويمكن أن تكون المراحل الثلاث في الصورة التالية: آخيل — الرومانى — يتبوا قيادة الثورة المصرية ، آخيل — القائد الثورى — ممزق القلب والعقل بين روما ومصر ، مصرع آخيل على عتبات العرش الفرعونى . وفي جميع هذه الأشكال للمراحل « الكلاسيكية » الثلاث ، يبدأ الصراع الدرامى وتبدأ ، ثم يشتد في قمة وسطى بين البداية والنهاية . وليست هذه الظاهرة وحدها توحى بالتمط الكلاسيكى للدراما . فالشكل البطولى ، لأبا نوفر يقترب من حيث المظهر من الشكل الكلاسيكى للبطولة ، البطولة المأساوية للفرد حين يقف عاجزاً في النهاية : أبا نوفر يقود ثورة شعب . . هو يرسم خطط القتال . . هو يستقبل لعنة الكنيسة ، هو الراهب يعشق مارتا الراقصة . . هو يصم أذنيه عن خبرات آخيل والقواد الرومان ، ونداءات الجميع لإتقاذ فيلامينة وفاوستينا . . يصم أذنيه ، وينفذ ما يراه هو ، ما تخططه عصاه على الرمال . هو يصرخ فى شبىو الصغير رسول دقيانوس ، بأنه لم يبعث به للمساومة على فاوستينا ، وإنما على أبا نوفر ، ويجيب الفتى بأنه لو كان هناك عشرة من هذا الراهب العجيب ، لما تسلط الرومان على المصريين . وأخيراً هو بعينه الذى يقدم نفسه طواعية — رغم معارضة الجميع — لفداء راقصة الإسكندرية .

لو أضفنا هذا الشكل الكلاسيكى للبطولة الدرامية إلى التقسيم الكلاسيكى لمراحل الصراع الدرامى ، لتسرعنا فى القول بأن الفنان لم يضيف جديداً ، فقد تخير الإطار الكلاسيكى القديم بناءً فنياً لهذه الدراما . ولكننا لو تحسسنا الخيوط الفكرية الناسجة للمسرحية ، سوف نكتشف أن الخيوط الفنية المرافقة لها تبني مسرحاً



يختلف في جوهره ومبناه عن المسرح الكلاسيكي. ولئن كانت «أهل الكهف» هي مأساة الزمن و «إيزبس» هي مأساة الصراع بين الخير والشر عند توفيق الحكيم ، فإن «الراهب» تتناول قضية أخرى مختلفة تماماً . قضية كبيرة أشار إليها الضابط المصري أييب في نهاية الفصل الثالث ، على أثر استرداد مارتا وانتحار أبا نوفر . قال أييب : « لقد عرفت مارتا ما لم يعرفه الراهب ! »

ولا بد من جلاء العلاقة بين مارتا وأبا نوفر ، حتى يمكننا أن نستنير باكتشاف رمزيتهما في العثور على محتوى بقية الرموز والشخصيات . والعلاقة بين الإثنين لا يفسرها الصراع الظاهري للتناقضات التقليدية بين رجل الدين والغانية ، أو بين الواقع الإنساني والشخصية المثالية . هذا الموضوع القديم في الفن ، الذي سبقت معالجته على أيدي أدباء كبار كتشيكوف وأناتول فرانس وسومرست موم . فالراهب عند تشيكوف يغادر ديره في جولة استكشافية لـ « العالم » ، ويعود إلى زملائه يروي لهم الأفاصيض عما شاهدته من متاع الدنيا ومباهج الحياة في المدينة، ويركز بغير وعى على روعة اللذة والخطيئة كما يمارسها البشر . وفي صباح اليوم التالي تفاجأ أبهاء الدير وجدرانه بفرار الرهبان جميعاً . أما الراهب المصري عند أناتول فرانس ، فيوفده الدير إلى الإسكندرية في مهمة شاقة هي إقناع غانية المدينة « تاييس » بهجران حياة البشر ، والعودة بها إلى حظيرة الله . ويصل الراهب إلى مكان تاييس ، فتستقبله بكل ما لديها من إغواء وفننة ، فيتجاهل الراهب محاولتها المثيرة ، وينجح في جذبها إلى المللكوت ، بأن تتخلي تاييس عن مبادئ حياتها ، وتتبع الراهب إلى دير الراهبات . على أن الراهب ، رغم نجاحه الباهر في أداء رسالته ، كان يعاني صراعاً مريباً في أعماقه التي كثيراً ما غلت بشهوة الحياة ، بينما كانت يدها تمتدان إلى تاييس ترفعانها من خضم هذه الشهوة . وفي الطريق إلى الدير ، كان الصراع يداخل الرجل قد

بلغ قمته ، قهاوت قواه عند قدمي تاييس وهو ينشج بالنحب : أنا أحبك ،  
أحبك ، أحبك . وفي اللحظة التي وصلت إلى أحضان المسيح في دير الراهبات  
كانت أنفاس الراهب الذي هداها تعاق الشيطان في أعماق الجحيم . وفي قصة  
« الأمطار » لموم يقضى المبشر المسيحي طوال رحلته ، يبذل الجهد مع سادي  
طومسون ، البغي القاطنة أسفل النزل الذي يفيم فيه ، كي تفلح عن مظاهر  
العريضة التي تعيشها . ومع بزوغ الفجر في أحد الأيام ، يشاهد أهل المقاطعة جثة  
المبشر طافية على وجه البحيرة . ويذهب الطبيب صديق المبشر إلى مس طومسون  
ليسألها عما تعرفه عن المبشر الذي تغيب الليلة كلها في غرفتها ، فتجيب بجرأة  
غريبة : أنتم الرجال كلكم من معدن واحد ، كلكم خنازير . . . خنازير . . . هل  
فهمت ؟ ويدرك الطبيب على الفور سر انتحار صديقه المبشر !

إن أبانوفر ومارتا في مسرحية لويس عوض ، يلتقيان مع نماذج تشيكوف  
وموم وأناتول فرانس ، في القشرة الخارجية ، أو قل في الجوهر الإنساني  
ومقومات الحياة البشرية لهذه النماذج . ولكن هذا الجوهر وتلك المقومات  
لا نتخذنا عن الطبيعة الرمزية لمارتا وأبانوفر . الطبيعة التي ألمح إليها « أيب »  
حين همس لنا « لقد عرفت مارتا ما لم يعرفه الراهب » ! فلنبدأ إذن متسائلين :  
ماذا عرف الراهب ، وماذا عرفت مارتا مما لم يعرفه الراهب ؟

مع رفع الستار عن الفصل الأول ، تتركز أبصارنا على قصة حب بين  
الضابط الروماني ارمان ، والوصيفة المصرية فيلامينة . ومشكلة هذا الحب واضحة  
فالقانون الكنسي يحرم القلمين الخائفين من تنويج علاقتهما بالزواج ، « فالجمع  
القدس منقسم على نفسه . غبطة البطريرك ومعه أقلية يرى منع المسيحيين من  
الزواج بالوثنيين على الاطلاق ، ولكن الراهب ابا نوفر أثار ضجة وخرج من  
الاجتماع صائحاً : هذا ضد الوطن ! هذا ضد الوطن » ( ص ١٢ ) ونحن نضع

أيدينا ، بهذه الكلمات ، على اولى السمات الرامزة إلى شخصية هذا الراهب الغريب . وكلما تابعنا قصة هذين العاشقين ، ازددنا معرفة بهذه السمات . والفنان لا يعطى هذا التابع طابعاً كلاسيماً فيتوقف بنا عند قلق الحببيين على مصير غرامهما لينتقل إلى مشهد آخر يضىء بعضاً من ملامح الشخصية الثانية : مارتا راقصة الاسكندرية .. إن فاوستينا زوجة الوالى آخيل تأمر بمنعها من الرقص فى حفلة الليلة فتخطب كبيرة كاهنات الربة إيزيس « لا .. لا ياهاتور ، هى تعيش على السحر الأسود . الرعاع يسجدون أمامها . السادة يقبلون أقدامها . حتى نبلاء الرومان يتركون زوجاتهم ويشربون الخمر فى حذائها ، إنها امرأة خطيرة » ( ص ١٦ ) ولا تجدهاتور ما تجيب به سوى أن « مارتا بنت طيبة توزع أموالها على الفقراء » ( ص ١٧ ) ولسنا نستطيع القول إن عداء فاوستينا للراقصة المسيحية ، هو حرصها على الفضيلة ، أو على أموال مارتا ، أو غيرها من المرضى الذين تشفيهم هذه المرأة « الخطرة » . إن زوجة الوالى الرومانية تفسر لنا مبالغتها فى الأمر بنفى مارتا من البلاد ، وبالعائها الدعوة التى وجهت إلى مدير جامعة الاسكندرية لحضور الحفل وقولها « سنعلم هذا المشاغب كيف يزعج مولانا الأمبراطور بالعرائض ويطلب بمجلس تشريعى فى الاسكندرية » ( ص ١٧ ) وفاوستينا هى الوجه الآخر لروستيكان ، القائد الرومانى لحامية الاسكندرية ، الذى يطلب فى نفس اللحظة باعتقال أبانوفر . وكلاهما يمثل الوجه الرسمى للامبراطورية الرومانية فى فرض سلطانها على مصر . والمؤلف هنا يتخير شخصاً نموذجية فى لحظة نموذجية من لحظات تطور الدراما . فنحن نواجه فى اللحظة التالية منظرأً جديداً ، الوالى الرومانى آخيل - زوج فاوستينا - يتبنى الحركة الثورية فى مصر إبان تفكك أوصال الامبراطورية فى بقية الأمصار . . . يقول آخيل لنفسه : « الخطة منسقة تماماً ، الكل يهبون فى وقت واحد ، جوليان فى قرطاجنة ، وكابوا فى موريتانيا ، وخمسون من قبائل البربر والطوارق تتحرك من الصحراء

وتناوش الرومان في جبال أوراس وأطلس » ( ص ١٣ ) . هذا التناقض بين ولاية الامبراطورية من جانب والامبراطور من جانب آخر ، بين المجتمع العبودى وتباشير المجتمع الاقطاعى ، هى التى تمثلت فى التناقض بين آخيل وزوجته ، والالتقاء بين آخيل - أو دومتيوس دومتيان - والراهب أبانوفر والنبيلى المصرى مانيتون والضابطان أيب و فيلامون وغيرهم من المصريين الثائرين على روما .

أقول ان الكاتب وفق إلى أبعد الحدود فى اختيار هذه الشخصيات والاحظات النموذجية ، لأن هذا الاختيار نجح فى تفسير أزمة الامبراطورية بأن نظامها الاجتماعى لم يعد يواكب التطور . وان حركات تمرد العبيد اصبحت تشكل خطراً على الامبراطورية كلها ، وان تبنى الولاة الرومان للثورات الاستقلالية فى ولاياتهم لم يكن تطوعاً شخصياً من جانبهم وإنما كان إقراراً لواقع جديد يلتقى مع مصالحهم الشخصية ، وان تناقضت مع مصالح الامبراطورية ككل . وقد نجح أيضاً فى تبين مدى التحالف بين القواد الرومان والنبلاء المصريين ، حين صرخ مانيتون « لا يحرر مصر إلا المصريون » ( ص ٣٣ ) . وما الذبذبة بين هذا الشعار وكلمات النبيلى المصرى بعدئذ « نحن فى خدمة الامبراطور ، نحن خدام روما ، كلنا أخوة » إلا تعبيراً اصيلاً عن طبيعة الثورة المصرية وقتذاك . طبيعتها من حيث تمثلها الاجتماعى ، وأية مصالح مباشرة يرتبط بها كفتح الشعب ، الشعب الذى يصفه قادة الثورة انفسهم بالرعاى والغوغاء . لقد تبوأ الفنان ذروة عالية من النجاح فى اختيار شخصوه وتحديد لطبيعتها براهبين مسيحيين - أبانوفر وأريوس - وراقصة مصرية تمارس البغاء وتطعم الفقراء وتشفى المرضى ، هى مارتا . وبلغ هذا التحديد أهميته القصوى بالمقابلة الرائعة بين هذا النماذج ، وموقف البطريرك والكنيسة . هنا يفيد التقابل فى ان مسوح الرهبان التى ارتداها أبانوفر وأريوس لم تكن تمثل مسيحية الكنيسة على



الاطلاق . فالبطيريك الذى أفتى بأن الانجيل يمنع زواج المسيحين من اصحاب الديانات الوثنية ، هو نفسه الذى صاح بأن الانجيل يقول : لا تقاوموا الشر بالشر . من ضربك على خدك الأيمن فأدر له الأيسر . من سخرك ميلاً فأمض معه ميلين . مملكتكم ليست فى هذا العالم . باركوا الاغنيكم ، احبوا مبغضيكم - إلى بقية الأفكار المسيحية التى لم تكن أبداً لواء ثورياً التفت حوله عبيد الأمبراطورية . . بل كان تفكيراً راجعياً مناهضاً لثورات العبيد . لذلك كان رأى أبانوفر فى تحريم زواج المسيحين بالوثنيين بأنه اجراء غير وطنى ، وارتباطه مع الراهب الشاب آريوس بالحركة الثورية المصرية . . كان ذلك تعبيراً عن مسيحية جديدة لا علاقة لها بالكنيسة إلا من حيث المظهر . بل إن هذه العلاقة تعرضت - فى المستوى السياسى - للعتة أبانوفر ، ومن يحمل السلاح وراءه . وفى المستوى الفكرى ، دعت الكنيسة رسمياً ما يقوله الراهب الشاب من افكار تقدمية حول المسيح ، بأنه « بدعة آريوس » . وهكذا كانت مسيحية « مصر » هى التى يحمل لواءها ابانوفر .

أما اختيار المؤلف للحظة « عشية الثورة » فكان اختياراً فنياً حازقاً افصح عن مدى الاضطراب الذى تعانىه السلطة مما آلت إليه من تفسخ ، فتطالبا فوستينا بنفى مارتا ، وروستيكان باعتقال ابانوفر ، فى نفس الوقت الذى يوقع فيه آخيل امراً باعتقال روستيكان مع ثمانية وثلاثين شخصاً من المدعويين إلى حفلة الليلة. لقد كانت مصر حبلية بالثورة : تفاقمت الأزمة بين آخيل ودقيانوس ، وبين ابانوفر والكنيسة ، ورغم ان البلاد ممزقة إلى خمسين شيعة وشيعة وكل شيعة لا تثق فى الأخرى كما يردد مانيتون ، إلا أنه يكمل «والكل يكرهون الرومان» (ص ٣٥) : وهناك التراث الثورى للحركة الاستقلالية . . أما مانيتون فإنه لا ينسى « حتى معابد الآلهة المصرية القويمة لم تسلم من الدمار ، ربطوا خيولهم

فى معبد بتاح الكبير ، وبعد ان حرقوا معبد إيزيس ، اجلسوا على هيكل الربة  
العظيمة بغيا قبرصيه عارية كما ولدتها أمها ، وقدموا لها القرابين وهم يقهقهون  
ويسخرون» (ص ٢٠)

ولكن بأى منهج تعبيرى رسم لويس عوض شخوصه وأحداثه ؟ قلت أن  
تناول قضايا الفكر بالتعبير الدرامى ، ليس بالشىء اليسير ، وإعما هو عملية  
غاية فى التعقيد ، إذ ان الفنان مطالب بالأى يقدم سره روعة الحياة إذا استحالت  
نماذجه البشرية إلى رموز وتجريدات تقرب بنا من عالم الرياضيات ، وتبعد  
بنا عن عالم البشر . ولا شك أن المسرح المعاصر مطالب أيضاً بالأى يذيب  
الحوازر بين خشبة المسرح والجمهور كما يقول بريخت ، أى أن التصاقه بالمشكلات  
الفكرية التصاقاً حمياً وبعده عن الإغراق فى تفاصيل الحياة اليومية ، ينبغى أن  
يتبلور فى مسافة موضوعية بين خشبة المسرح وقضاياها من جانب ، وجمهورها  
فى الجانب الآخر . لأن الاستغراق القديم فى الجزئيات الصغيرة لحياة الإنسان  
العادية أو التقليدية ، ألغت المسافة بين الجمهور والمسرح ، وأصبح المشاهد للفن  
المسرحى ، يعيش مشكلاته الصغيرة تلك فى البيت والشارع والعمل ، والمسرح  
أيضاً ، ولذا ضاقت آفاق رؤيته الموضوعية للأشياء ، الرؤية الكبيرة العميقة  
التي تبلور همونا وتفاهاتنا فى قضايا فكرية محددة تستلزم من المسرح بإمكانياته  
المحدودة أن يجدد منهجه فى التعبير .

ومن هنا كان الأمر شاقاً عسيراً للغاية أمام الكاتب المسرحى المعاصر ،  
وهو يصوغ قضاياها ذات الطابع الرمزى أو التجريدى ، فى قوالب إنسانية حية  
من شخوص وتجارب وأحداث ، تصطبغ بالقضية الفكرية المعروضة ، والحياة  
العادية للبشر فى آن واحد .

ولقد آثر مؤلف «الراهب» ألا يحيل عمله الفنى إلى رموز وتجريدات

تقرب من المعميات . بل راح ينسح لها الإطار الطبيعي للشخصيات والتجارب الإنسانية . فأبانوفر شخصية حية ، تضطرب داخلها تناقضات إنسانية عديدة . هو راهب زميل لراهب تشيكوف ، وراهب أناتول فرانس ، وقسيس موم ، تدور في أعماقه دوامة هائلة من الصراع بين الواقع الإنساني والشخصية المثالية . والواقع الإنساني تجسده فتنة الفنانة اللعوب مارتا ، حين دخلت تتثنى كالأففى أمام آخيل تطلب إليه التدخل بشأن قرار زوجته بمنعها من الرقص فى حفلة الليلة ، ويتجسد هذا الواقع أيضاً فى حيرته بين متطلبات الكنيسة ومتطلبات الحركة الوطنية ، وغرام أرمان وفيلامينة . تمكن الفنان من أن يكسو هذه الشخصية بردائها الإنسانى، ولكن من الداخل . أجل، لقد تجلت براعة مؤلف «الراهب» فى تعميقه ملامح هذه الشخصية من الداخل، فنراه فى الفصل الأول يكتبى بتصوير عدة زوايا من حياة هذا الإنسان ، كوقوفه من زواج أرمان وفلامينة ، وشعوره لحظة لقائه بالأمير قسطنطين ، وإحساسه بالخطوات الإيقاعية للراقصة مارتا ، ومرافقته للراهب آريوس ، كل ذلك أسهم فى إيضاح التكوين الداخلى لشخصية أبانوفر . وربما كان هذا المنهج التعبيرى ناجحاً فى تصويره لهذه الشخصية الإنسانية بالذات ، لأن الاكتفاء بإكسابها السمات الإنسانية من الداخل ، يتفق مع المتطلبات الرمزية الكبيرة لأبانوفر . إلا أن شخصيات أخرى ، كآخيل ومانيتون وأيب وفيلامون ، ليست لها الأهمية الرمزية التى تتناسب مع هذا المنهج فى التعبير الدرامى . فقد ائسم أغلبها بصفات الشخصية الباهتة ، كما تبلورت هذه السمة فى جنوح المؤلف إلى الإعتماد المطلق على الفقرات القصيرة ، حتى لو تسبب ذلك فى أن يكون الحوار مجرد وسيلة إيضاح تلخبر من الأختبار أو حدث من الأحداث . هكذا نقلت إلينا أنباء الملكة هيلانة مع مقدم إبناها ولى العهد قسطنطين الذى قال أنها تعيش وحيدة مع أحزانها فى قصرها الصغير على ضفاف البستقور ، ودار الحوار التالى :

مانيتون : تبكى بيتها المحطم

فريسكا : وتلعن تيودورا التي اغتصبت مكانها

رامون : تتأسى بالمجد الغابر

مانيتون : وتحلم بالمستقبل الغامض ( ص ٢٢ )

ومثل آخر حين راح الجميع يذكرون مآسى الثورات الماضية :

مانيتون : مازلت أذكر هذه المدينة الحزينة ، وجنود تيودوث المخمورة بالدم  
والنبيد تملأ الشوارع .

فيلامون : تذبح الشيوخ والنساء .

مانيتون : تحمل الأطفال على الحراب ، وكأنها تحمل الأعلام

فيلامون : تضرم النار في الكنائس والأديرة ( ص ٣٠ )

والصيغة الخبرية ليست حراماً على الدراما ، إذا ارتفعت إلى مستوى  
الضرورة ، كما نطالع صوراً منها في الفصل الثانى . ولكنها تصبح شيئاً شائهاً  
إذا تجمدت فى قالب تقريرى يفتعل الحوار ، بتقسيم الخبر أو الحدث على السنة  
بعض الشخوص ، فلا تتضح لنا أشكال انفعالهم وتبتهت ملامح التجربة  
الإنسانية ، ويهبط للمستوى الدرامى للحدث . إن آخيل يقدم إلينا نفسه قائلاً :  
آخيل يحكم بقانون واحد ، حرية العقيدة للجميع ، حرية العبادة للجميع ، العدل  
والمساواة للجميع ( ص ٢١ ) ونحن ندرك عدالته وإيمانه بالحرية والمساواة من  
الأحداث القادمة . أما أبانوفر ، فنحن نكتشف حقيقة منذ البداية . فالمرحلة  
التاريخية التى ظهر فيها هى مرحلة القهر اليونانى لمصر القبطية . وليست مصادفة  
إذن أن يكون قائد الثورة الحقيقى راهباً قبطياً ، والفكرة المسيحية ليست هى  
التى تحارب الرومان ، ولذلك فمسيحية الراهب هى مسيحية مصر ، لا مسيحية

البطيريك أو الكنييسة . واما كانت الثورة ، هي ثورة مصر المسيحية ، كان أبانوفر ، الراهب القبطى الثائر ، هو مصر الثورة . مصر الثورة التي سبق أن عبرت عن نفسها فى إحدى مراحل الحركة القومية فى أعمال محفوظ وعادل كامل ، نعود اليوم لتعبير عن نفسها فى راهب لويس عوض ، فى مرحلة جديدة تختلف عن الماضى . أبانوفر هو مصر الثورة ، مصر المسيحية الثائرة على روما الوثنية القاهرة ، مصر آريوس الذى لا يجد غضاضة فى تطوير كلمات المسيح « ما جئت لألقى سلاماً ، بل سيفاً » ( ص ٢٨ ) التي قالها الإنجيل بشأن ما قد يحدث بين الابن المسيحى والأب الوثنى ، أو بين البنت المسيحية والأم الوثنية ، يقولها اليوم آريوس مستهدفاً شيئاً آخر ، وهذا هو سر العلاقة الوثيقة بين أبانوفر وآريوس ، بين مصر الثورة والفكر التقدمى . من هذه الزاوية نتابع تطور شخصية الراهب : فتوربته ليست هى ثورية فرد ، إنها ثورية مصر ، حتى لا نشك فى رمزية أبانوفر إذا تعارضت داخله مصر الثورة مع الشخصية الإنسانية ، وإذا حافظت مصر الثورة على جوهرها المتقدم الذى قد يختلف مع جوهر الأفراد حسب ظروفهم الذاتية .

أبانوفر هو مصر الثورة ، ولذا كان لقاءه مع قسطنطين ومارتا عند آخيل لقاءً هاماً . فهذا الأمير هو ولى العهد ابن هيلانة المصرية ، والنظرات الواهية ، التي تشتعل بها عينا مارتا وهى تراه ، سوف نعثر على دلالتها فيما بعد . فليست هذه الرافضة المسيحية المصرية مجرد بغى مجنونة بالفن والرجال كما تقول هاتور ، فهى تقوم بفعال غريبة عن المألوف من الرافصات ، والمدينة كلها تنسج حولها الأساطير : كيف تدخل الأكواخ فى الظلام ، وتترك لأهله زاد النهار ، كيف تشفى المرضى ، كيف جعلت الرعاع يسجدون لها . هل هى ساحرة يجب نفيها من البلاد ، كما طلبت فاستينا ؟ لقد رآها أبانوفر فانتابه دوار ، وأخذ يهذى محملاً فى سقف ديوان الوالى ونقوشه : « أرى حمامة سوداء ، قادمة من المشرق ،

من معبد الشمس ظمآنة ، رفرفت على وجه المياه ، سقطت في البركة المقدسة ، خرجت منها بيضاء ناصعة ، كثلوج الجبال ، كالروح القدس . حطت على مذبح الرب لا تبرحه تغنى أنا القريان ! أنا القريان » ( ص ٤٠ ) فاذا انتهى أبا نوفر ، جئت مارتا على ركبتها ، وهي تتمم في خشوع « آمين . آمين » والجميع لا يفهمون شيئاً مما يرون ، فيقول أحدهم « الويل لنا من السكهان » . ولا ريب أنه مشهد غريب حقاً لو كان الأمر هذياناً في هذيان ، ولكنه يصبح مشهداً رمزياً عميق الدلالة إذا ارتبط في أذهاننا بأن أبا نوفر هو مصر الثورة ، وأن مارتا ليست راقصة مجنونة أو ساحرة ، كما تؤكد لنا أحداث الفصلين الثاني والثالث .

إن الفصل الأول هو « الفرشة » الرمزية للدراما ، كى لا نفتقد رمزيتها في تطور الجوانب الإنسانية للشخصيات والحوادث . إن مسيحية آخيل وتبنيه لثورة المصريين ، وخروج أبا نوفر عن طاعة الكنيسة ، وحمله السلاح ، وذبذبة ماينتون بين خدمة روما والولاء لمصر ، جميعها رموز نابضة بالحياة الإنسانية ، تخصص الفصل الأول في تأكيد الجانب الرمزي منها ، لأنه الجانب الأكبر من ناحية ، وحتى لا نستشعر تناقضاً سطحياً فيما إذا تعارضت رمزيتها مع الجانب الإنساني . والفصل الأول هو تقديم ناضج للشخصيات الرئيسية ، ولجسم المسرحية ( الثورة ) ، وهو صورة كبيرة لتفكك الإمبراطورية أوضحت التناقضات في صفوف الرومان ، ونوعيتها في صفوف المصريين ، وبينت علاقة المسيحية بالإمبراطورية ، وكانت التنقلات السريعة المتتابعة من قلق أرمان وفيلامينة على مصير غرامهما ، إلى أوامر فاوستينا وروستيكان المعادية للثورة ، إلى اجتماع أبا نوفر وآخيل عشية الثورة ، إلى مصرع روستيكان في نهاية الفصل . كانت هذه الحركات الدرامية النشيطة داخل الفصل الأول ، تسويداً لمنهج المسرح الحديث في الإفلات من قيود الزمن التي ولدت في الدراما الأوروبية عقب انهيار الوحدات الأرسطيه الثلاث . واعتمد المؤلف في سبيل ذلك على الفقرات القصيرة

غالباً ، مما ينزع عن المسرحية أى رداء كلاسي ، قد يبدو للنظرة الأولى . ولا يخدمنا في « الراهب » إذن ، تقسيم الفنان لها إلى ثلاثة فصول . فهو نجاهلنا هذا التقسيم وما يصحبه من إيهام بأننا إزاء تطور كلاسيكي للصراع الدرامي ، لرأينا أمامنا هيكلًا درامياً حديثاً ، تأسست أبنيته على الوحدات الزمنية القصيرة ، التي لا ترسم الشخصية المسرحية أو الحدث الفني أو التجربة الإنسانية ، في تكامل مرحلة زمنية واحدة ، وإنما تنتهج مساراً آخر هو التطور التدريجي البطيء عبر لقطات حية سريعة .

حين ينزل الستار على الضجة التي أثارها مصرع روستيكان ، نحس ارتياحاً عميقاً لأولى تباشير الثورة . فما أن يرتفع ثانية عن الفصل الثاني حتى يكون المسرح والمشاهد معاً ، مهئينين لاستقبال الثورة . والفصل الثاني بانوراما هائلة لقضية الفنان الكبرى ، في عرضها للمحور الرئيسي للأساسة . إن ابا نوفر - مثلاً - يبلغ مرحلة التكامل من ثلاث زوايا : ١ - كشخصية إنسانية تعاني صراعاً بين الواقع والمثال ٢ - كشخصية فنية رامزة إلى مصر الثورة . ٣ - كنموذج نمطى للبطولة التراجيدية .

والمؤلف يستخدم منهجاً تعبيرياً واحداً طوال الدراما . الفصل الثاني يبدأ بالقواد الرومان ، يفاوضون انفسهم على التسليم بالأمر . ومهما اختلفت آروهم حول هذا الموقف ، فإن سويروس يعبر عن الهدف النهائي حين يجهر برأيه « لن أخاص من أجل حكم الأغوات في إمبراطورية المشرق » (ص ٤٥) . ولكن المؤلف يعتمد إلى افتعال الحوار وتجزئة الصورة على السنة الشخصوس هكذا :

سويروس : الطاغية قضى على الجمهورية

دويوجين : وحطم السيناتو

سويروس : وصادر حريات الرومان ( ص ٤٥ )

حين يعتمد الكاتب على هذه الوسيلة تبهت إنسانية الشخص و تجمد اللقطة الدرامية ، بينما للفنان كل الحق في تقديم صورة كاملة على لسان شخصية واحدة إذا اضطر إلى ذلك ، لانعدام الحاجة إلى تجسيد هذه الصورة في حركة درامية على خشبة المسرح ، تماما كما حدث من المؤلف مع شخصية دقيانوس ، إذ نراه يكتب بكلمات ديوجين ( ص ٤٧ ) : « لا . . لا أنتم لاتفهمون دقيانوس . . كل ما يشغله هو السلطة . هو يقدم القرابين لجوبيتر وآلهة روما إرضاء للرومان ، وهو يتغاضى عن مفسد المسيحيين إرضاء لعبيد الامبراطورية ، ولكنه في قرارة نفسه لا يقدر إلا شيئاً واحداً هو دقيانوس . . هو هادىء المظهر . . هو لا يأخذ بالعنف ما يستطيع أن يأخذه باللين ، ولكنه أضرى من النمر إذا وجد مقاومة فعالة . وكلما أراد أن يبطش بأحد كلف مكسيميان أو جاليريوس بتدبير المذابح والاعتيالات ، ثم يتدخل هو كالأب الرحيم ليصلح ما أفسده صاحبه . هكذا انتهى هذا العبد اللئيم إلى عرش الإمبراطورية .» هذه صورة ناجحة رغم اتباعها منهج المؤلف في تصوير شخصيته من الداخل ، ورغم أن خطواتها تخلو تماماً من أية حركة درامية من خلال الأحداث . ان نجاحها يرجع إلى غياب الشخصية نفسها عن مسرح الأحداث ، والوحدة والتكامل الطبيعي الذى لم يفتقد بحوار مفتعل ، يبهت الصورة والشخص و الحدث الدرامى . على غير مانرى في الحوار الحى الذى دار بين الجنود حين بلغتهم أخبار الثورة ؛ فقال أحدهم أنه مع روفيه المصرية ، وقال آخر أنه مع نفسه وقال ثالث أنه مع الجميع ، ولكى يضمنى الفنان عليهم ملامح الشخصيات الإنسانية ، ادار هذا الحوار البارع بين أحدهم وآخر يمارس العلاقة العاطفية مع خمسة نساء في وقت واحد ( ٥٠ ) :



ماريا غاليه عليه

صوفية بنت طرية

روزينة حلوة سمينة

خرستينه خيرها علينا

ياسمينة شاويش المينا

عكست هذه الصورة الرائعة حالة الباباة عند الجنود ، والفارق الكيفي بين هذه الفئة الاجتماعية ، وبين القواد الكبار الذين يقفون إلى جانب أخيل لحمايته من الذئاب المصريين . هاتان اللقطتان المتقابلتان ، تليهما مباشرة مقابلة جديدة بين موقف البطريك وموقف أبا نوفر ، بين مسيحية الكنيسة ومسيحية مصر بل اقول بين الفكرة المسيحية والفكرة المصرية ، بين مصر النائمة في هدوء ومصر الثورة . يزف فيلامون نبأ البطريك ( ص ٥٢ ) : « لما رأى جموع المصريين تحمل السلاح وتخرج عن طاعته ، ثار وصرخ بأعلى صوته في الهيكل : « هذا من عمل يا أبا نوفر .. عليك اللعنة يا أبا نوفر .. لن تدخل الملكوت يا أبا نوفر » .. والحق أن هذا الملكوت ليس هو ما يتغييه أبا نوفر ، الذي يصبح حالما يسمع كلام البطريك : « كل مصرى يفدى مصر بدمه يدخل الملكوت » ( ص ٥٣ ) . إن ملكوت « مصر الثورة » يختلف تماماً عن ملكوت « الفكرة المسيحية » التي وصفها آريوس بروعة حين قال : « أبونا البطريك يهنى ! يريد أن يخرج الرومان بالصوم والصلاة ! سمعته مرة يقول : الله وحده سيرسل ضرباته ويظهر منهم البلاد ، وما علينا إلا أن نبتهل ومنتظر مشيئة الله . وحين سألته : لماذا لم يرسل الله عليهم ضرباته حتى الآن ؟ نظر إلى في ارتياب وقال : أتحمكم الله يا آريوس ؟ لو لم تكن خطاة مثل الرومان يا ولدى نخلصنا الله من شرهم منذ بعيد » ( ص ٥٣ ) .. لكن مصر الثورة لها رأى آخر ، يعلق أبا نوفر « لكنه ينسى أننا

إحدى هذه الضربات التي يرسلها الله على الرومان . بالخطاة يضرب الخطاة ! الله السلام يأذن بالحرب ! الله الفضيل يأذن بالذيلة ! الله الرحيم يترك الوحوش الكاسرة هذه عدالة الله ، يعاقبنا في الأرض والسماء . لا تفكر كثيراً . وإلا وقعت في الحيرة الكبرى : الكامل .. كيف يخلق الناقص ؟ الخير .. كيف يخلق الشر ؟ مرة سمعت راهباً في مثل سنك يقول : من يرى الشر ويستطيع أن يزيله ولا يزيله فهو شرير ، سمعته يهذى قائلاً : الله .. لماذا لا يزيل الشر ؟ أهو ناقص في الخير ؟ أهو ناقص في القوة ؟ قلت اهدأ يا بني .. لحكمة خلق الله الشر .. لحكمة ترك إبليس يعيث في الوجود . أتعرف بماذا أجب ؟ قال : إذن هو يلعب بنا .. إذن نحن دمي نتحرك على مسرحه وهو يحرك الخيوط . قلت : لا . لا .. الله يتعذب معنا لأنه فينا . قال : إذن هو الخالق والممثل والمشهد . قلت : لا تفكر كثيراً .. العقل ليس نوراً يهدي ، العقل ضباب يتوه فيه الأحياء ، الإيمان هو كل شيء .. الله في قلبك . إتبع قلبك يا آريوس . أنا اقاتل بالإيمان . والبطيريك يسالم بالإيمان . أهدنا سيذهب إلى الجحيم .. ربما كلانا . هيا بنا إلى القتال . لا تضيعوا الوقت .. إلى القتال « ( ٥٢ و ٥٤ ) هذا لسان مصر الثورة ، أجاد الفنان صياغتها في شخصية أبانوفر ، الذي يصطنع لنفسه ملكوتاً خاصاً لمن يفتدى مصر ، أبانوفر .. رجل الدين الثائر على أغلال الدين ، رجل الله الذي يناقش الله ، الراهب الذي تضطرم أعماقه بالقلاق وتغلي بكل متناقضات مصر الثورة

أما الشخصية الإنسانية لأبانوفر فينهج المؤلف في تخطيطها منفتح التقابل منذ اللحظة الأولى .. منذ هربت فيلا مينة مع حبيبها الضابط الروماني المتواطئ مع دقيانوس ، ويومها أصر أبانوفر على دمعها بالخيانة ، لأن هذه هي العدالة ، وكان يريد أن يصرخ أنها مصر الثورة التي إذا أمسكت بفيلامينة المصرية .. صاح أبانوفر بأنها خائنه . وتجيّب الفتاة العاشقة ( ص ٧٧ و ١٨ ) : « أنت تسمى هذا خيانة ، متى كان الحب جريمة .. أنا لا أفهم في القتال . مصر .

روما . مصر . روما . . كل هذا لا يعنيني ، بعد أن هربنا ، اختبأنا في الكنيسة  
أرمان قبل الصليب ، تناول الأسرار المقدسة ، تزوجنا أمام الكاهن ، كنا  
نحلم بالأطفال ، بأسرة سعيدة . بيتي هو عشي . . مملكتي . . وطني . . روماني  
مصرى — ماذا يهم ؟ هو إنسان ، هو حبيبي ، وهو يحبني . . وهذا يكفي ،  
يكفي ، يكفي ، يكفي . . . إفعل ماتشاء ، سأقف أمام الشعب وأصرخ  
بأعلى صوتي : نعم . اقتلوني . أنا مجرمة . . وجريمتي هي الحب » وجريمة الحب  
هذه هي مركز التقابل الدرامي بين شخصية أبا نوفر ، الرامزة إلى مصر الثورة  
وبين شخصيته الإنسانية النابضة بالحياة والحب . فأبا نوفر ، الثائر ، لا يرى  
فيلا مينة إلا خائنة للثورة ، وأبا نوفر الإنسان يعتلج قلبه بغرام كبير لمارتا . .  
فإذا توسلت مارتا إليه من أجل فيلامينة بأن « الحب اى » صاح يهذى  
( ص ٥٦ ) : « الحب أعمى ، الحب أصم ، الحب أبكم ، الحب لا يعى ولا يفهم  
إلا نفسه . . ( يصرخ ) هكذا حبي لمصر » . ولعل هذا التعبير يمثل قمة  
الصراع بين الشخصية الإنسانية العاشقة في صمت . . والشخصية الفنية الرامزة  
إلى مصر الثورة . أبا نوفر الراهب العاشق ، يبرز لنا بطاقته كإنسان ، منذ  
تطلع إلى وجة مارتا في حنان بالغ ، وقال لها ( ص ٥٦ ) :

« مارتا . . عيناك .

مارتا ( تحول عنه وجهها ) : نعم يا أبا نوفر

أبا نوفر : ملتبهتان . . اكنت تبكين ؟ »

وحين تجيب « لا » نصل بين إيماءة الفنان هذه ، التي عكس فيها التهاب  
عيني الراهب ، فيما ارتأه في عيني مارتا ، وبين ما تلاها من إيماءة أبا نوفر وهذيانه  
« إن ما بى لا ينفع فيه طب ولا يرجى منه شفاء . قلبي . قلبي . هذا جنون .  
جنون ( يحمق في الفراغ ) الشيطان . الشيطان ( يكلم آريوس ) أنظر . أنظر .

ألا تراه؟ إنه هنا . . . يسبح في الهواء . هنا يقبع في اركان الغرفة . هنا يلبد في السقف . ألا ترى ( يمسك عباةته ) ههنا . . . في هذه العباةة ( مشيراً إلى الباب الذى خرجت منه مارتا ) لا ، لا إنه خرج من الباب « ( ص ٦٠ ) » نعم . نعم . ابا نوفر عاشق . . هل سمعت؟ عاشق . انا عاشق . انا أحب مارتا ، منذ رأيتها في قصر آخيل . انا تذكر كيف رقصت أمام آخيل؟ ( فى تألم ) أمام قسطنطين؟ جسدها . . . كان يتلوى كالحية . . . الايقاع ، الايقاع . . . أتذكر الايقاع؟ عطرها ايقظ جسدى . . . كألف وردة حمراء ، لا ، لا . . . كألف حية تلتف حول جسدى تهصره . تهصره . تهصره « ( ص ٦٠ ) فإذا اتيت له فرصة الانفراد بمارتا ، سارع اليها « تعالى ، اقتربى منى ، دعيني المس جسدي الجميل . . . دعيني اتنفس من انفاسك ( يأخذها بين ذراعية ويقبل ذراعها في كل موضع ) انت امرأة مجربة . عرفت الحياة . عرفت رجالا كثيرين . أنا لم أعرف امرأة واحدة . هل تفهمين ، لم أعرف امرأة واحدة « ( ص ٨٥ ) » إنك في ثياب الرقص اجمل منك في هذه الشيايب ( يمسك وجهها في راحتيه لحظة ) كالياقوتة الحمراء تشع لهيباً فتوقظ الاحلام الحمراء « ( ص ٨٤ ) » تعالى إلى بلا خطيئة ! بلا خطيئة . . من اجلك اخلع مسوح الرهبان . سنتزوج . آه . الحب ! من قال أن الحب خطيئة « ( ص ٨٦ ) هكذا تستوى أماننا الشخصية الانسانية في تطور طبيعى من خلال الصراع الدرامى . إن ابا نوفر يكتشف معنا حقيقة الراهب العاشق مع سؤاله الملتهب لمارتا عما إذا كانت تبكى لأنه « يرى » عينيها ملتهبتين . وتخف مارتا إلى إنقاذ فيلامينة قائلة أن الحب اعمى فتصيب العبارة ممكن الداء في القلب الخافق بالحب . . ثم يتهاوى عند قدمى آريوس « معترفاً » بكل ما يرضى ايامه . وانسجمت هذه المقدمات جميعها مع مكاشفته لمارتا بما تغلى به أعماقه ، فانهياره أمام رفضها لهذه الرغبة . ويصيح ابا نوفر « من قال أن الحب خطيئة؟ » وينسى أنه اجاب على هذا السؤال من

قبل حين صرخ في وجه فيلامينة بأن حبها خيانة! ولكن ، كلا . . انه لم ينس . . لم ينس أبداً ، فالذى صرخ في وجه فيلامينة هو مصر الثورة ، أما الذى يتعذب الآن فهو الإنسان العاشق ، الإنسان الذى تبلغ به إنسانيته حد المساومة : إنقاذ فيلامينة ، مقابل الزواج من مارتا . ولا تصدق مارتا اذنيها ، وهى ترتعد « تعالوا إشهدوا . . ابا نوفر الراهب يتمرغ فى الاوحال » فترتفع عيناه إلى السماء « يا إلهى ! ماذا فعلت ( كمن يكلم نفسه ) أنا خدمت الله . خدمت الناس ، ولا اطلب إلا حقى فى الحياة » ( ص ١٧ )

هذا الصراع المشتعل فى نفس أبانوفر ، لا يعبر عن ازدواج أو تناقض فى بناء الشخصية ، وإنما يعبر عن التزاوج بين رمزيتهما وإنسانيتها ، عن الطبيعة المكثفة للبطل التراجيدى . والبطولة التراجيدية لأبا نوفر ، ليست هى وحدة الشخصية الفنية مع الشخصية الإنسانية ، ولا هى بطولة « الفرد » التى تتضح فى « الراهب » فيما بعد . إن أبانوفر ، كبطل تراجيدى ، يكتسب بطولته من :

١ — اختيار المؤلف لمرحلة تاريخية ساقطة من وعينا تماماً ، وتجميد أبانوفر بالذات لها — وشخصية الراهب غائبة أيضاً عن أدبنا — هذا التوافق بين المرحلة والشخصية ، اكسب الراهب بطولة « نمطية » فى التعبير عن هذه المرحلة . . ولئن كانت بطولة « كمال عبد الجواد » فى ثلاثية نجيب محفوظ تؤرخ لجيل المأساة فى الرواية المصرية ، فإن أبانوفر يمثل بطولة تلك المرحلة المأساوية من تاريخ مصر .

٢ — اختيار الفنان لمرحلة ثورية يحدد أكثر فأكثر سمات أبانوفر كبطل تراجيدى ، فالثورة هى المحك الأصيل لبطولة الجماهير ، وهى الصانعة لبطولة

الأفراد أما تفاصيل المرحلة الثورية من انتصارات وقلق وهزيمة ، من انطلاق وبلبلة وفقدان للأمل ، فهي الخالقة للبطولة التراجيدية في الدراما . وأبانوفر نموذج رائع للذبذبة « الثورية » بكل ما تمليه من حركات الصراع الدرامي ، في اتجاهات مختلفة ، أو من سرعة وبطء ، كما تتطلب أحداث المسرحية .

٣ — اختيار الكاتب لمنهج التصوير من الداخل كان عاملاً أساسياً في تعميق شخصية أبانوفر تعميقاً مفصلاً ، فتبدت لنا المنحنيات والتعاريح والرموز والأيامات العديدة تكثيفاً مركزاً لعالم الشخصية الجامعة لقضايا العصر الذي نعيش فيه . إن الراهب يحمل لواء القضية القومية كما ينظر إليها الدكتور لويس عوض ، في نفس الوقت الذي تصطرع فيه المنطقة العربية بشأن هذه القضية ، والراهب يحمل ضمير عصرنا المعذب بين سلطان القيم القديمة ، والتطلع إلى قيم جديدة ، والراهب أخيراً يحمل جانباً هاماً من جوانب النظرية الشاملة التي يصوغها المؤلف في هذه الدراما ، والتي تجعل من أبانوفر بطلاً تراجيدياً لها .

أما الجانب الآخر في هذه النظرية ، فيقودنا إلى تتبع هذه الراقصة الغريبة التي فتحت عينا الراهب على رؤياه الموعظة في الرمزية : حمامة سوداء قادمة من المشرق ، من معبد الشمس ، ظمآنة ، رفرفت على وجه المياه، سقطت في البركة المقدسة .. خرجت منها بيضاء ناصعة .. كتلوج الجبال .. كالروح القدس .. حطت على مذبح الرب لاتبرحه . تغنى أنا القربان . أنا القربان . ولا يفهم الرؤيا أحد ، كلهم يقولون : هذيان . الويل لنا من الكهان . إلهي . إلامارتا التي راحت تردد مبهوتة « آمين . آمين » إنها تصوب نظراتها في تصميم إلى الأمير قسطنطين ، وتقول له : أرى في عينيك أسراراً عظيمة ، إنك ستغير وجه الدنيا ! هل هي ساحرة إذن كما ظنت فاستينا ؟ كيف لهذه البغي أن تعطي الفقراء ، وتشفى المرضى ، حتى أنهم ينسجون الأساطير حول دخولها الأكوخ في الظلام

لتحمل اليهم زاد النهار؟ وهذه الراقصة ، كيف يسمح لها الراهب بالاشتراك في قيادة الثورة؟ — الرعاع لم يسجدوا عند قدميها فحسب كما قالت زوجة الوالى، بل تبعوها إلى معركة حياة أو موت ، إلى الثورة ، هذه البغى ، هل هى تحب قسطنطين؟ أم المسيح؟ أم ماذا؟

علامات إستفهام كثيرة تثور حول شخصية مارتا ، وتدعنا نرافق المؤلف فى قصته التى كتبها عام ١٩٤٦ باسم « العنقاء » — أو تاريخ حسن مفتاح — ولم تنشر إلى الآن . والعنقاء قصيدة للأب لكتانتيوس تحكى أسطورة قديمة عن طائر هو العنقاء، يبني عشه عند مشرق الشمس بأطاييب النباتات التى يجمعها طول العام . وما أن ينتهى من بناء عشه ، حتى يحترق كلاهما تحت وهج أشعة الشمس. ثم يتحول العش والطائر إلى رماد ، وسرعان ما يتحول هو بدوره إلى عنقاء جديدة تجوب الأرض من جديد .

والأسطورة — رغم رمزيّتها — المفتاح الوحيد للقصة ، بل هى مفتاح نظرية لويس عوض بأكلها . والقصة تحكى أن « حسن مفتاح » سكرتير الحزب الشيوعى ، كاد يخن مع نهاية الدقات الإثني عشر من اليوم الأربعين لوفاة أحد أصدقائه . فقد طلب إليه هذا الصديق أن يقوم باغتتيال صديق آخر لهما يشبهه فى السمات والملامح على أن يتم ذلك قبل أن تنتقل روحه من هذا العالم إلى العالم الآخر ، بعد أربعين يوماً من حومانها على وجه الدنيا . لم يجرؤ حسن على تنفيذ هذه الوصية ، رغم أن الصدفة كانت تخلق له اللقاء بعد الآخر مع شبيهه صديقه الميت ، ولكنه سرعان ما يهرب منه ، مهما عاودت روح الصديق نذيرها له ، حتى إذا كانت الدقة الثانية عشرة من اليوم الأخير من الأربعين يوماً ، تحولت غرفة حسن إلى عاصفة أسطورية عمها الظلام ، وانفجرت القطة السوداء المحنطة ، وغامت المرأة أمامه بمشهد مفزعة ، ثم انتهى كل شىء ،

وكان حسن وقتئذ في علاقة عاطفية مع خطيبته « عايدة علم » ، غير أن ضابط المباحث تمكن من إفساد هذه العلاقة فانتابها الفتور . وفي هذه الاثناء ، تعرف حسن على سيدة مثقفة تهوى الفن هي «مونا ربيع » التقى بها في معرض للرسم ، ثم تقابلا في كازينو ، حيث كانت تجلس وحيدة ، بل إن الوحدة لم تكن في جلوسها منفردة ، وإنما كانت خطوطاً حزينة ترسم على محياها .

وحينما اكتملت شروط الثورة كما تحددها النظرية للماركسية ، رسمت اللجنة المركزية للحزب خطة استيلاء البروليتاريا على السلطة ، وحددت موعد الثورة باليوم والساعة ، وإن ظلت معرفة التوقيت سراً لا يعرفه إلا أعضاء اللجنة المركزية .

وحدد حسن موعداً للقاء مونا في إحدى الامسيات بشقته . صباح يوم ذلك الموعد ، قام برحلة بحرية مع بعض أصدقائه ، ثم هبت عاصفه أغرقت القارب بمن فيه ، وكان حسن واحداً من الغرقى . وفي المساء وقفت مونا في شقته تنتظره ، ولكنها لم تستقبل سوى نسمة رقيقة ظلت تلفح وجهها وتعانقه بالمسات هادئة استراحت لها مونا ، ثم غادرت المنزل .

وانطلقت روح حسن وزراء ابن عمه سيد قنديل الذي يشبهه إلى درجة المطابقة . وأخذت الروح تصارح نفسها : ليس معقولاً أن ينتهى حسن ! كيف تنجز الثورة ؟ لا بد من سرقة جسد قنديل وإنقاذ الشعب ، لا بد من قتله وارتداء جسده لتحقيق الثورة . وعثرت الروح على قنديل وسط المياه بقريته النائبة في

الصعيد ، فهبطت عليه وراحت تضغط على رأسه حتى ابتلعه اليم ، وخرجت روحه من جسده ، وحلت مكانها روح حسن ، فخرج من المياة ليعيش حياته من جديد .



وقبيل الثورة ، وقع حادث غريب . إذ أتى الى حسن رجل يتشح كله بالسواد ، وطلب اليه أن يسد له حسابه . وحينما استفسر حسن عن ماهية الدين الذي يجب سداده ، فاجأه الرجل الغريب بقوله : إنه جثة قنديل ! وحينما راوغه حسن ، أبرز الرجل المتشح بالسواد من جيبه ورقة اذهلته ، إذ لم تكن سوى « محضر الجلسة » الخاص بموعد الثورة ! وازدادت دهشت حسن حين ألقى الرجل بالورقة في الفضاء ونفخ فيها ، فاذا هي تحترق في الهواء وتتساقط رماداً ! واستطاع الرجل بذلك أن يبرهن لحسن على مدى معرفته بأسراره جميعاً . وطلب من حسن تسليم الجثة خلال ثمان وأربعين ساعة ، عند وادي الخفافيش الحمر !

لم يستيقظ حسن من هول المفاجأة إلا عندما جاء اليه ضابط المباحث ، يعرض عليه خدماته إذا أراد الحزب أن يصل إلى السلطة في اليوم والساعة التي حددها من قبل ، بشرط أن يضمن له منصبه بعد الثورة . غير أن حسن رفض المساومة وقام لفورة بابلاغ اللجنة المركزية بضرورة تغيير الخطة في الحال .

وفي الليله الأخيرة ، قضى حسن سهرته مع مونا في الفندق الذي تقيم به حيث كان متعباً للغاية فاستلقى على السرير وجلست هي عند قدميه تغسلهما ، ثم غمرت الغرفة ضياء باهرة تشع بالصفاء والنقاء والطهر . وفي غمرة هذه الهالة المقدسة ، مارسا العلاقة الجنسية ، وهما يستشعران أنهما يؤديان عملاً مقدساً .

وفي الموعد المحدد للقائه مع الرجل الغريب ، في وادي الخفافيش الحمر عند الغروب ، دخل حسن مفتاح الحمام ، وأغلق عليه الباب ، ولأول مرة لاحظ أن المربعات الصينية ( القيشاني ) في جدران الحمام كانت مزينة برسوم الخفافيش الحمر ، فأدرك أن هذا حقيقة مكان اللقاء . وإذا برجال المباحث يقتحمون الباب ويفتشون الغرف واحدة واحدة فلا يجدونه . ثم فتحو باب الحمام ، ووقفوه مشدوهين : فقد كان حسن جثة مدلاة فاقدة الحياة ، راسمة علامة المشنقة . وعلى الجدران نقشت رسوم الخفافيش الحمر ، وتنتهى القصة .

ودر استنا هذه ليست بصدد تقييم رواية العنقاء. ولذلك فاني لن أناقش المنهج  
التعبيري للكاتب في هذه القصة، وإنما سوف استعير منهجه الفكري للتدليل  
على الوحدة النظرية بين العنقاء والراهب. والذي يعينني الآن هو إيضاح عنصرين  
أساسيين في هذا المنهج:

(أ) اختيار الفنان للثورة الاشتراكية موضوعاً رامزاً إلى ظروف غليان  
« مصر الثورة » عام ١٩٤٦، الزمن الذي كتب فيه الفنان قصته .

(ب) شخصية « مونا » التي عاشت في « ظل » الأحداث طوال القصة  
بينما تدلنا الايماءات الكثيرة على خطورة هذه الشخصية .

ولا ريب أن ثمة عناصر كثيرة في القصة سوف استعين بها فيما بعد، إلا  
أن هذين العنصرين لهما ارتباط وثيق مباشر في التكوين الرمزي لشخصية  
« مارتا » . فهذه الراقصة، عابدة الفن، تلتف حولها الجماهير تنادى بالحرية،  
وتنسج لها صورة قريبة من صور الآلهة . ليست هي تاييس الغانية التي سافر اليها  
الراهب، لمجرد إعادتها إلى حظيرة الله . ولكنها قريبة الشبه من مونا ربيع،  
السيدة المثقفة هاوية الفن التي مارست العلاقة الجنسية مع رجل تطارده السلطة،  
وفي نشوة روحية أقرب إلى الصلاة والتصوف. مارتا أحببت قسطنطين وأختلطت  
عليها الرؤية بين المسيح وقسطنطين، تخاطب المسيح ولا ترى إلا وجه الأمير  
الغائب .

وعنقاء لكتانديوس التي تعيش عمرها تجمع أطيب النباتات لتبني عنها عند  
مشرق الشمس، ثم لتحترق مع العش الذي يتحول إلى رماد، تتولد عنه عنقاء  
جديدة . أليست تمد ابصارنا إلى حمامة ابانوفر التي رآها حالما وقع بصره على  
مارتا وصاح يهذي أنها قادمة من المشرق، من معبد الشمس، تغنى أنا القربان،

أنا القربان ؟ ما هي العلاقة بين العنقاء وعايدة من جهة ؟ ما هي العلاقة بين العنقاء والحمامة المقدسة في رؤيا أبانوفر من جهة أخرى ؟ وبين الحمامة ومارتا من جهة ثالثة ؟ وبين مارتا وعايدة أخيراً ؟

إن هذه المجموعة المتشابكة من العلاقات المعقدة تشكل الخطوط التفصيلية للفكرة الخافقة بين جوانج لويس عوض ، فقد عبر عنها في شخصية مونا عام ١٩٤٦ حيث كانت الفكرة المصرية ما تزال في أوج شبابها. على أن القضية الوطنية تجاوزت هذه المرحلة عند المفكر الكبير ، وأصبحت القضية الملحة على وجدانه هي « مصر الفكرة » التي ربما احترقت في « مصر الثورة » ولكنها تعود من جديد « عقل العالم وضميره » كما يقول المؤلف على لسان الضابط المصري أييب . مصر الفكرة إذن هي روح العنقاء التي تدب في الرماد كلما احترق العشب تحت وهج أشعة الشمس . وإذا كانت أحداث القصة تدور حول مصر الثورة فإن مونا هي مصر الفكرة في مرحلة باكرة من نظرية المؤلف . وإذا كنا في مسرحية الراهب نعتبر أبانوفر هو مصر الثورة ، فإن مارتا بلا تردد هي مصر الفكرة التي وصفها أبانوفر : بيضاء . ناصعة . كثلوج الجبال ، كالروح القدس . كيف صاغ الفنان الروح القدس ؟ صاغها في راقصة ، مسيحية ، تعطي أموالها للفقراء ، وتشفي مرضاهم ، تشترك في ثورة ، تقع هوى في أمير ، ترفض غراماً لراهب يطالب بحقه في الحياة . والعلاقة بينها وبين الراهب من جهة ، وبينها وبين قسطنطين من جهة أخرى ، لا تقرب — في كثير أو قليل — من العلاقة بين تاييس وراهب اناتول فرانس ، ولذلك كان تطور العلاقة « الإنسانية » بين مارتا وأبانوفر ، رامزاً إلى تطور آخر بين مصر الثورة ومصر الفكرة . كما أن العلاقة بين حسن ومونا ، ما كانت تتم في ذلك الجو المقدس إلا إذا كانت رامزة الى شيء آخر .

وقبل أن يسدل الستار على الفصل الثاني ، لنبحث عن هذا الشيء في جوهر

العلاقة بين مارتا و ابانوفر ، نلاحظ أن مسار الصراع الدرامي مضى في أكثر من اتجاه في وقت واحد . فقد تطورت العلاقة بين آخيل وفاوستينا على نحو باعد بين الاثنين ، فهي تهمه بالخيانة ، خيانة روما ، وهو يعمل في واقع الأمر تحت إمرة ابانوفر ، لدى يأمر بوضعها مع الاسرى ، ويمنحها امتيازات الأجانب من الأعداء . ويتفاقم الصراع بين فيلامينة وتوسلات شقيقها ومحاولات مارتا لإفقاذها من جانب وبين مصير غرامها الأسيف من جانب آخر . ثم هناك الصراع بين حق ابانوفر في الحياة وإبء مارتا أن تمنحه هذا الحق .

ويتهى الفصل الثانى ، إذن ، بخيوط عديدة تتصل مع الفصل الثالث ، بغير أخذار من القمة الدرامية فى المسرح التقليدى ، وإنما تتجه هذه الخيوط فى رغبة شديدة إلى الوحدة فى حدث درامى واحد .

ويرتفع الستار عن الفصل الثالث ، لنتبع بلورة الصراع الرئيسى فى الدراما بين أبانوفر ومارتا على المستوى الرمضى . أما فيلامينة ، فقد حكم عليها الشعب بالأعدام ! والشعب كما ترى كبيرة كاهنات الربة إيزيس « تأسوع من الابالسة . خرجوا من بطن الجحيم ، الفرن والطحان والنجار والحجار والصياد والقواد والإسكافى والحدوى » (ص ٩٧) . وتشير الوصيفة المصرية تفيته إلى الراهب الذى حكم بالمأساة وتصرخ فى وجه آخيل « أقتله يا مولاي » (ص ٩٥) . إن الفنان ينقل إلينا أخبار الأعدام بضمير الغائب ، ولكنه لا يلجأ إلى افتعال الحوار وتفثيت الصورة ، فتبلغ درجة عالية من الروعة والتماسك ، وتفضى افضاء خيلاً طبيعياً إلى أزمة آخيل نفسه . إن فاوستينا مهددة بنفس المصير ، وكان آخيل فيما سبق ينادى « العدالة والمساواة للجميع » ، فماذا يصنع الآن ؟ إن القائد الرمانى يومبيان يقترح عليه حلاً لإفقاذها بالقوة ، فيعترض الضابط المصرى أديت قائلاً (ص ٩٦) : « نحن هنا مصريون . كلنا مصريون . دو متيوس

دومتيان انتهى . يجب أن تنساه . مولانا أخيل مصرى : أنفهم ذلك ؟ وعدالته عدالة مصرية . أنتم هنا رومان فى خدمة مصر» ويرى ابانوفر تاج فرعون فوق عرش أخيل فيقول معاتباً (ص ١٠) : «تاج فرعون لا يلبسه إلا مصرى من اصلاب مصرية» ويصرخ آريوس بأن التاج المصرى فى انتظار قسطنطين ابن هيلانة المصرية . وأخيل وسط هذه الدوامة الراهبية لا يدرى ماذا يصنع . هو يوافق على إنقاذ فاوستينا . . . بلادماء ! وهو ينسى نفسه ويسأل رسول دقيانوس ، رسول العار (ص ١٠١) : «كيف حال سيدتى مرسيليانا ؟ فيذكره أيب هامساً : مولاي ! ثم يفيق أخيل « نعم ، نعم ، نحن فى الإسكندرية (يعتدل) لم نعد فى روما» وما أن تؤدى أوامر أخيل المتناقضة بشأن حماية الاسكندرية من هجوم دقيانوس إلى الكارثة ، فالهزيمة ، حتى يثور المصربون عليه ، بينما تحاصره فى نفس الوقت حراب دقيانوس ، ويتهدأ بانوفر « الويل لك يا أخيل ، وقعت بين المصريين والرومان» (ص ١١٦) . وان كان أخيل يقول « لم أعد من روما منذ ارتقى العبد اللباس عرش رومولوس» ، فان آخر ما قاله فى الإعراف بين يدي آريوس هو « الوداع يا فاوستينا» (ص ١٠٨) لقد أوضح الفنان بهذه الجزئيات الصغيرة طبيعة الذبذبة الكامنة فى شخصية أخيل ، على أنه يؤكد دوره العظيم فى تلك المرحلة من تاريخنا حين قال ابانوفر على أثر انتحار أخيل (ص ١١٩) « لا تنسوا أن تلبسوه تاج ميننا . كم تمناه فى حياته ! فليلبسه الآن فى مماته ، بأمر أبانوفر ، بأمر الشعب» .

إن نهايتى فيلامينة وأخيل توحدان الصراع الدرامى الذى بدأ مع هاتين الشخصيتين منذ بداية المسرحية إلى الفصل الأخير ، توحدانه فى حدث واحد كبير هو المحور الدرامى للمأساة . فقد أثر المؤلف أن يصور لنا قطبي هذا المحور مارتا وأبانوفر ، من خلال تصويره لكثير من الشخصيات ، وأهمها فيلامينة وأخيل . الفصل الأول يبدأ بقصة فيلامينة وأرمان ، وينتهى بمشهد ابانوفر

يعارض قرار المجمع المقدس باعتباره « ضد الوطن ». ثم يلي المنظر مباشرة مشهد آخر لفاوستينا وموقفها من الحركة الثورية . ثم يقابله مشهد ثالث لآخيل وموقفه القيادي من الثورة. لقد أجلت لنا هذه المواقف من هي الراقصة مارتا التي تصفها زوجة الولي بأنها ساحرة ، واسهمت في تكوين شخصية أبانوفر الذي يأمر روستيكان باعتقاله ، فيصدر آخيل قراراً باعتقال روستيكان . هكذا كان التتابع والتقابل والمفارقة منهجا موقفا في التعبير عن اصالة هذه الشخصيات منفردة ، ثم في صياغتها للشخصيتين الرئيسيتين في الدراما . إن أبانوفر الذي عارض المجمع المقدس في الفصل الأول لأنه « ضد الوطن » يصير على تقديم فيلامينة إلى محكمة الشعب لأنها ارتكبت عملا ضد الوطن . وفاوستينا هي زوجة آخيل ، ولكنها « عدوة » الثورة ، فينبغي التحفظ عليها في معسكر الاعداء ، مهما تعذب القلب الروماني بين اضلع آخيل .

ويبدأ الفصل الأخير بمأساة فيلامينة وبكائيات زميلاتها ، وينتهي بمأساة آخيل بين الرومان والمصريين . ولكن هاتين المأساتين كانتا بمثابة الإطار للمأساة الكبرى . فليست المأساة هي زواج فيلامينة وهروبها مع أرمان . كما أنها ليست التقدير الخاطيء للمعركة من جانب آخيل وقواده الرومان مما أدى للهزيمة . ولكن هذه الأحداث جميعها هي القالب الدرامي للتراجيديا ، هذه الأحداث تعود بنا إلى مارتا وأبانوفر . إن فيلامون يروي لنا في بداية الفصل الثالث ما شاهده من انفعالات أبانوفر لحظة الحكم باعدام شقيقته ( ص ٩٧ ) : « كان يبكي كالنساء ، كانت دموعه تجرى على لحيته الكثة وتنهمر على برديه ، كان لا يقول إلا شيئا واحداً : ارحمها يارب . خذها إلى جوار مريم . كاد يجن . أخذ يجادل ربه ويقول أشياء تشبه الهديان ! سمعناه يقول : يا إلهي لماذا نزلت في بني إسرائيل ولم تنزل في هذا الوادي المقدس ؟ محال ان يكون المسيح يهوديا !

كان يصرخ : الله نزل في مصر ! الله نزل في مصر ! كل ذلك ودموعه تجرى على لحيته الكثة السوداء ، على بردته . كاد يعود إلى آلهة آبائه : يقول مريم ، فنسمع إيزيس . يقول المسيح ، فنسمع أوزوريس . . ثم سقط مغشياً عليه ، ولم يفق إلا بعد أن جاءت مارتا مع الظلام وغسلت قدميه بالطيب ، ثم انصرفت مع الصباح . » .

هنا يتوقف الانسان كثيراً ، وهو يتأمل مارتا هذه التي قليلاً ما تظهر على المسرح ، رغم الدور الكبير الذي تقوم به . إن الراهب المسيحي الذي يصرخ : الله نزل في مصر ! المجد لك يا فرعون ! يستحيل أن يكون هو أبانوفر ، الرجل الظالم إلى المرأة . وعندما تعود مارتا إليه في الظلام لتغسل قدميه بالطيب ولا تنصرف إلا في الصباح ، محال أن تكون هي الراقصة « المسيحية » التي تهوى الأمير وترفض الراهب . وإما نحن نكتشف في المطابقة الكاملة بين ليلة عابدة مع حسن ، المطارد من السلطنة ، وليلة مارتا مع أبانوفر ، المطارد من الكنيسة جوهر العلاقة العميقة بين مصر الثورة ومصر الفكرة . و « الفكرة » لا تظهر كثيراً بل تترك للجسد حرية التعبير بالحركة . كانت .ارتا « في مكانها تحمي البرج في رأس التين » (ص ٩٨) وأبانوفر على رمال كيلوباتره يخطط بعصاه معالم الثورة . فإذا هدد العدو الميناء ، واختطفت مارتا ، سارع أبانوفر إلى تسليم رأسه بدلاً منها ، وسارعت العين الانسانية في مانيتون تقول ( ص ١١٠ ) : هذا جنون . مارتا لا تساوى أبانوفر ! فيجيب الراهب ليفتح العيون جيداً : مارتا ؟ مارتا روح الاسكندرية وأبانوفر جسدها ، هل فهمت ؟ نعطيه الجسد ونسترد الروح ! هذا هو جوهر العلاقة العميقة بين مصر الثورة ومصر الفكرة . إن « الفداء » الذي قامت به العنقاء ما أرادت لها الحياة أن تبقى ، والذي تقوم به حمامة الروح القدس في رؤيا أبانوفر وهي تغني أنا القربان ! أنا القربان ! الفداء الذي قامت عليه الفكرة

المسيحية ، يقوم لويس عوض باسترداده إلى حصيلة الفكرة المضرية . فلئن كان المسيح والصليب والروح القدس وبقية العناصر المكونة للهيكل المسيحى قد استعيرت من إيزيس وأوزورس وحورس والصندوق الغائم ، فإن الراهب يسترد « مصر الفكرة » من بين مسوحة السوداء والامبراطورية الرومانية لتبقى كما شاء لها المؤلف « عقل العالم وضميره » ( ص ١٢٥ ) . ولم يكن هديانا أن يقول الراهب : لا رحمة . لا رحمة . لا رحمة . لا رحمة . لارحمة عذبنى ياإلهى .. فى قاع الجحيم حتى أتظهر .. حتى تظهر علامتى . نعم سأنتظر حتى تأتى مارتا ( يتبسم ) كالملاك الأزرق وتطفىء بأنفاسها العاطرة نيران الجحيم .. وبعد أن أمضى قولوا : كان أميراً نسبه حائر بين الأرض والسماء ( ص ١١٢ ، ١١٣ ) .

ماذا تكون علامة الراهب ؟ إن مارتا تعود من أسر الرومان لتحكى عذابها لأبانوفر : كوا جسدى بأسباخ الحديد ( يتبسم ) واكنى كنت قوية لأنى احمل وديعتك .

أبانوفر : نعم .. نعم ، أعرف ذلك ، إحرصى عليها .

مارتا : كما تحرص الأرض العطشى على بذرة الحياة

أبانوفر ( وكأنه يكلم نفسه ) : ولماذا لا تحرصى عليها ؟ لقد دفعت الثمن ( ص ١٢٠ ) .

ويسألنا الفنان على لسان الراهب : أبانوفر هو جثة هامدة ، أما مارتا فهى روح الوادى .. انفاس الحياة .. السماء الزرقاء .. خضرة الحقول .. هى الطمى المقدس . بذلت جسدها لتعطى المساكين ، لتطعم الجياع ، لتشفى المرضى ، لتحيى الموتى . هى القربان المقدس . والقربان لا يقدم مرتين . هل فهمتم الآن لماذا



يجب أن تحيا؟ هي الملاك الحارس ، من العبد ، من الدير ، من مغاني السمار ، من كل مكان . . . تنشر جناحها على الوادي الأمين . وكأني بلويس عوض يصرخ : إن مارتا حين بذلت الجسد لتحي الموتى لم تكن امرأة فاضلة قط ، وإما كانت « الفكرة » التي تجسدت ، وبذلت الجسد ( وستظل تبذله في صور عديدة ) فداءً للعالم . . . تماماً كما تجسد الله ، الكلمة ، الفكرة في الأسطورة المسيحية ، ثم رفع على الصليب فداء للعالم . وكأني به يصرخ ثانية : ومارتا إذن ليست راقصة ، وليست راهبة . . . إن صوتها قد ينطلق من الدير أو مغاني السمار . . . إنه ينطلق من كل مكان لأنها . . . مارتا . . . الفكرة . . . مصر الفكرة تنشر جناحها على الوادي الأمين . وعلامة أبا نوفر إذن ، هي الوديعة التي عانى الراهب صراعاً مريراً من أجل إيداعها أحشاء مارتا . بالإضافة التي كافتحت مصر الثورة من أجل إضافتها إلى مصر الفكرة . وكان فداء ابانوفر هو جوهر التفاعل بين الثورة والفكرة ، جوهر النسب الحائر بين الأرض والسماء . لذلك تمت العلاقة بين مونا وحسن في هالة نورانية من القداسة ، وبذل حسن من نفسه قرباناً غداً تركه علامته ، غداً تركه الوديعة . ونلاشت غيره ابانوفر من قسطنطين ، فيقول لمارتا « وحين يعود سيفرح قلبه » وهذه هي النتيجة الطبيعية للفداء . النتيجة التي أومأت إليها مارتا لحظة أن صوبت عينها في عيني الأمير ، ولحظة ان اعترفت المزاهب بهواها ، ولحظة أن اختلطت عليها الرؤية بين صوت المسيح ووجه قسطنطين . هذه اللحظات التي لم يدركها أبانوفر وادركها الضابط المصري أييب حين قال ( ص ١٢٣ ) : « لا . هو أعطى الجسد لنسترد الروح ، ليبقى الحب على وجه الأرض ، ليمشي الحب بين الناس . مارتا عرفت ما لم يعرفه الراهب » أجل ، لقد ادركت مارتا في قيادتها للصراع بين نفسها وبين الراهب ، متى تحقق له الحياة التي قضى عمره يطالب بها . ولقد أدرك أييب ما عرفته مارتا ، في قوله لمانيتون ( ص ١٢٥ ) : « لا تجزع على كتبك يامانيتون . كم احترقت قبل الآن

وكم ستحترق ، هكذا تسخر الآلهة كل غاز يضرم فيها النار تذكر العالم أننا عقل العالم وضميره ، وما دام في مصر حتى فليحرقوا ، وليحرقوا ، فاننا لن نتعب من البناء » . لذلك يتجرع ابانوفر سم الفداء وتمحشرج الكلمات في فمه : « الليل ثقيل . الليل ثقيل . النور . النور . أين النور . مارتا ، أزيحي الستار » ( ١٢٣ ) ويموت أبانوفر ، ليستأنف دامون القتال من طيبة ، وفريسكا يزحف برجاله إلى قنط ، ويهرول أييب إلى أبو صير ، ويقول آريوس ( ص ١٢٦ ) « أما أنا فباق في الاسكندرية ، أمشي مستخفياً عن العيون ، أطرق كل باب أجفف الدموع ، وأبشر بالأمل الجديد » . الأمل الذي رشفته ماتا من عيني قسطنطين ، فلم ير أبانوفر — الرجل — إلا نظرات امرأة عاشقة ، ولم نرى نحن إلا رمزاً للبطل والزعيم القادم ، ولم ير المؤلف إلا رمزاً عميق الصلة بالدورة الحضارية لمصر الفكرة .

والفنان لويس عوض يتيح لنا الفرصة كاملة لاستجلاء رموزه بواسطة منهجه في التعبير . فقد آثر في صياغته لشخصية مارتا أن يختارها غريبة منذ البداية ، تبذل نفسها من أجل الفقراء . وعمد الكاتب لأن ينطق الراهب رؤياه الرمزية في حضورها ، فتمت « آمين » ، ثم كشفت لنا الأحداث صورتها الرامزة بعد ذلك . وقد أسهم هذا الأسلوب في تفصيل العلاقة بين الجانبين الرمزي والإنساني في الشخصية ، كما أسهم في إبقاء المسرحية بعيداً عن التحول إلى مجموعة من الاشارات الغامضة . بل كان يتطور بها من إنسانة غادية عربية بعض الشيء ، إلى التركيز على الجانب القريب منها ، إلى تكشيف رمزيتها في صورة مستقلة عن الصورة الإنسانية . هكذا تحولت مارتا من ١ — راقصة مسيحية تعطف على الفقراء . ٢ — إلى أن ينصهر هذا العطف في قيادة ثورة من أجلهم . ٣ — إلى أن يفتديها أبانوفر لأنها روح الاسكندرية وأنفاس الحياة والنور الذي يراه في لحظاته الأخيرة ، لحظات الفداء . وفي ذلك كله كانت مارتا تغيب كثيراً عن المسرح ، فهكذا

مصر الفكرة تتجسد كثيراً على الأرض ، وتنزوى كثيراً في السماء . لنصدق  
أبانوفرحين يؤكد أن مصر الثورة كالأمير ذى النسيب الخائز بين الأرض والسماء :  
وهكذا — أيضاً — لانرى قسطنطين إلامرة واحدة ، قهواه مارتا منذ اللحظة  
الأولى .. تهوى الامل الجديد الذى يبقى من أجله آريوس مستخفياً عن العيون  
يطرق كل باب ، ويخفف كل دمة . إن مصر لم تنهزم ، بل إن رسول العدو  
يقول لها ( ص ١٢٦ ) « ستلقون فى جب الاسود ، وتقلون فى الزيت المغلى ،  
لتنكروا إسم مصر ، فينكر بعضكم ، ويصمد الأكترون » لأن مارتا ماتزال  
فى دنيانا ، حمامة الروح القدس القادمة من المشرق ، من معبد الشمس . وفى  
طائر العنقاء الذى يبنى عشه فى نفس المكان ، ليحترق دائماً — كمكتبة  
الاسكندرية — ثم يعيش من جديد ، وإلى الأبد .

وقبل أن ينزل الستار على الفصل الأخير تكون البطولة التراجيدية للدراما  
قد تكاملت فى شخصية أبانوف . وربما كان دور الفرد فى التاريخ من وجهة  
نظر المؤلف ( الذى أنطق خسن فى العنقاء بما يفيد أن الثورة يستحيل إنجازها  
بدونه ) ينفق مع تصويره للراهب :

\* « الذى كان واقفا على رمال كليوباترة يخطط بعصاه » ثم يرسل فريسكا  
مع عشرة آلاف إلى ترعة نواكرتيس وراء أسوار المدينة « هناك انتظروا أشياء »  
( ص ٩٨ ) .

\* وإذا سأله يومبيان ( ١٠١ ) : لماذا تحليت عن البرج ، لايلتفت إليه  
ولايجيبه . وإذا سأله سويروس : أين تعلمت العلوم العسكرية ، ينظر إليه ملياً  
ولايجيبه ثم يفصح أخيراً عن مضمون ظنه ، وتثبت الأحداث صحتها ، فيصرخ  
أبانوف « انتم نيام . أين جواسيسكم ؟ وراء المصريين ؟ الدمار يا مصر الدمار »  
( ص ١٠٤ ) .

\* ويوجه أوامره إلى الجميع لتحصين المدينة ، أما هو فأين يكون ؟ يقول (ص ١٠٥) «أنا مع الشعب في كل مكان» .

\* ويحى رسول دقيانوس ليطلب الأسيرة فاوستينا مقابل المئات من الأسرى المصريين ، فيسخر أبانوفر من شيبو الصغير ، في تهكم الأنبياء (ص ١٠٨) : «أنا لم أعرف إلا قليلا . ومع ذلك أعرف أنك لم تأت هنا لتتخذ حياة فاوستينا . . هو يبحث عن صيد ثمين .. جاء يطلب أبانوفر» .

\* ويواصل سخريته ( ١١١ ) : ألم يقل لك دقيانوس وأنت تغادر السفينة عديم بأى شيء مقابل رأس أبانوفر .. عديم بتأمين آخيل ، عديم بتأمين الاسكندرية ، عديم برفع الجصار ، عديم بأى شيء ! ؟

\* ثم يتحدث عن نفسه من خلال حديثه عن الإمبراطور الروماني (ص ١١٣ و ١١٤) : وهو يخشى أن يدخل الاسكندرية على جواد أبيض فلا يجد أبانوفر ، يخشى أنه اختفى ، انه أفلت من يده ، دقيانوس لن يغمض له جفن حتى يفتك بالراهب اللعين ، هو يتخيل أن أبانوفر يمشى بين الحقول ، يدخل الأكواخ ، يجوس بين الجند .. هو يعتقد أن لراحة لروما مادمت حيا ولكنه واهم ( بصوت خفيض عميق ) أنا أدت الرسالة ، اليوم كل مصرى أبانوفر !

وما كان شيبو يقول ( ١٢٤ ) : لو كان بينكم عشرة مثل هذا الراهب العجيب ، لما وجد الرومان بينكم مكاناً ! ما كان رسول دقيانوس ليصف الراهب بهذه الكلمات ، لو لم يكن الكاتب يستهدف بها رأيا في الدور الكبير الحاسم الذى يلعبه « البطل » في الثورة . غير أن تصوير ذاتية أبانوفر العبقريّة ، على هذا النحو كان رداءً ممتازاً لشخصيته الفنية كبطل تراجيدى . فقد أنهار البطل عند قدمى مارتا ، يعنى مأساة حبه ، وتجرع سما زعافاً عند قدميها ثانية يعنى مأساة

مصر . وبين مصير روستيكان وإعدام فيلامينة وانتحار آخيل وفداء أبانوفر ، تتجسد البطولة الراجيدية في شخصية الراهب . وهي جماع مكثف لبطولته « الإنسانية » و بطولته « الثورية » معاً . أبانوفر كان بطلاً إنسانياً منذ نبض قلبه بغرام مارتا ، إلى بكائه كالنساء على إعدام فيلامينة ، إلى تحطيم مارتا لغرامه البكر . صور الفنان بطله الانساني نموذجاً بشرياً يمقت الحب الخائن للوطن ، ويتساءل : من قال أن الحب خطيئة ؟ ويعترف في مرارة : لست أطلب إلا حقى في الحياة . وأبانوفر أيضاً هو البطل الثورى الذى يتلقى لعنات الكنيسة ، ويقود الشعب فى معركة مسلحة ، ثم يفندى مارتا — أسيرة دقيانوس — فى نهاية المأساة ؛ ولعل الصراع داخل الشخصية الانسانية ومتناقضاتها ، والصراع بين الشخصية الثورية ومتناقضاتها ، هو تجسيد للصراع الكبير بين البطل الإنسانى والبطل الثورى الذى تمثل فى تقديمه فيلامينة إلى محكمة الشعب ونحيبه على إعدامها ، وبين غرامه اليأس بمارتا وفدائه لها فى وقت واحد . واصطدمت بطولته كانسان بقوة الواقع الانسانى ، واصطدمت بطولته ككثاثر بقوة ظروف الثورة . والتحمت البطولتان فى تفاعل رائع جعلت من الراهب بطلاً تراجيدياً للدراما .

وينسدل الستار الأخير ، لنتلقى بالدكتور لويس عوض فى نبذته التاريخية التى يقصر فيها حق الفنان « على التفسير والتأويل سواء فى الأحداث أو فى السلوك أو فى النوازع أو فى الغايات أو فى تصوير الشخصيات الانسانية » (ص ١٧٥) ويظن القارىء — على ضوء هذا رأى — أن الراهب ما هى إلا تفسير للمرحلة التاريخية التى صورها المؤلف . بينما يقول الدكتور فى مكان آخر ( ١٤٢ ) : « ما كل هذه الحقائق والأساطير التاريخية إلا إطار المأساة » .

والحق أن الفنان قد أخذ بالاتجاهين معاً ، كما قلت فى مقدمة هذا البحث . إن الراهب تفسير فى لإحدى مراحل مصر القبطية ، كما يدلنا إلى ذلك منهج

الفنان في توجيه الحوادث والشخصيات . منهجه الذى صور مواقف الرومان ، وطبيعة أخيل ، ومصالحة مانيتون ، ووضع الامبراطور ، ورمزية مارتا وأبانوفر ، وتحركات الشعب المصرى . منهجه الذى قال لنا بالتحديد أن هذه الحلقة من سلسلة الحلقات الاستقلالية للشعب المصرى عاصرت مرحلة تفكك الامبراطورية وتعاضم ثورات العبيد وتعاضم الصراع بين الولاة الرومان والأباطره للدرجة التى تدفعهم — تدفع الولاة — إلى تبني الحركة الثورية فى أغلب الولايات . قال أيضاً أن الفئات الاجتماعية المستفيد مباشرة من الثورة هم النبلاء المصريون ، أما الشعب فهو وقودها .

غير أن الراهب قضية فكرية صاغها المؤلف من التفاعل الجدلى العميق بين مصر الثورة ومصر الفكرة ، وما تولد عن هذا التفاعل من « الفداء » الذى يصوعه لويس عوض جوهراً لنظرية الخلود التى يقدمها لنا فى هذا الإطار الدرامى . فهو لم يعد يرى الفكرة المصرية قضية قومية ، وإنما هو يرى مصر الفكرة التى ستظل أبد الدهر عقل العالم وضميره . ولا تنبع مثالية هذه الفلسفة لمجرد اتخاذها الخلود محوراً أساسياً لحضارة الانسان الفكرية ، وإنما لاتخاذها من الفكرة أساساً للحضارة الإنسانية . إن الفكرة عند لويس عوض قريبة جداً من فلسفة هيغل ، فى كونها تتجسد بين حين وآخر فى مظاهر مادية كالثورة ، فنبنى العنقاء عسها وتسقط حمامة الروح القدس فى البركة ، ويستلمهم أبانوفر روح مارتا فى قيادة الثورة ، ثم تنطلق الراقصة المسيحية إلى الدير لتحفظ الوديعة . لذلك كان إهداء المؤلف مسرحيته إلى آباء الصحراء ( الذين حفظوا مصر من روما وبيزنطة ) مدممة رامزة لذهاب مارتا إلى الدير ، فلم يكن ذهابها شبيهاً برحلة تاييس إلى أحضان المسيح ، وإنما هى مصر الفكرة فى طريقها إلى مرحلة كمن ، إلى أن تظهر من جديد ، وهكذا . إن الفرق بين الفكرة الهيكلية ونظرية الخلود عن لويس

عوض ، هو أن الفكرة المطلقة عند الفيلسوف الالمانى تجسدت بصورة نهائية فى الدولة البروسية ، بينما فكر الكاتب المصرى ماتزال فى دورتها الجدلية مع احداث الوادى المقدس .

ومن هنا الدلالة الاجتماعية والسياسية لمسرحية الراهب :

\* فالحركة القومية على النطاق العربى تنصهر رويداً رويداً ، واصبحت المنطقة العربية على درجة كبيرة من الوعى بدورها نحو المسأنة الوطنية ، والوعى بالقيمة العظمى للتيار الحضارى المشترك بين أبناء المنطقة فى النضال القومى . والوعى بأن هذا التيار الحضارى يقيم دعائم القومية العربية التى ماتزال فى دور التكامل والتكوين . لذا لم يعد للفكرة المصرية دورها القديم فى تطور الحركة الوطنية ، ولذا أيضاً لم تعد مصر الثورة تعبيراً صحيحاً عن حركتنا الثورية المعاصرة التى اتسعت دائرتها فشملت المنطقة العربية بأكملها . والراهب ، من هذه الزاوية ، تتخلف كثيراً عن اللحاق بتطورنا القومى لسببين : أولهما وقوفها عند حدود مرحلة تاريخية متخلفة ، كانت الفكرة المصرية بالنسبة لها تمثل مرحلة تقدمية فى تاريخنا القومى . وبالتالي فهى تجمد كفاحنا الوطنى وتعزله فى قوقعة حتمية الزوال . ولاشك أن المؤلف — وهو فى مقدمة صفوف كتابنا الوطنيين — لا يدرك أن المنهج الانطوائى فى التفكير القومى ( فضلاً عن أساسه الأيدولوجى الخاطىء ) يلتقى موضوعياً مع المناهج المعادية لتقدمنا الحضارى .

وانعكس مفهوم المؤلف لدور الفرد فى التاريخ من خلال تحديده للسماة العبقرية فى البطل الثورى على أنها العامل الحاسم فى نجاح الثورة . فلو أن خطة أبانوفى هى التى نفذها الجميع لنجحت الثورة . ويلتقى هذا المعنى تماماً مع ماشره الدكتور لويس فى مقال له بعنوان « المجتمع الجديد » جعل من الفكرة العبقرية الساكنة فى عقل البطل عاملاً حاسماً فى البناء الثورى . وحينما يذكر أن خمسين

شيعة وشيعة كانت تتقاتل فيما بينها لاسترداد السلطة من الرومان، وأن مدير جامعة الاسكندرية هو الذى يطالب بمجلس تشريعى فى الاسكندرية . . حين يفعل ذلك فهو يصل برباط وثيق بين مصر القبطية والحركة الثورية المعاصرة ، وبين مفهومه للديموقراطية الذى أشار إليه فى مقاله عن المجتمع الجديد وكيف أمها القضية الملحة على وجدان المثقفين . ولئن كانت ظروف الحركة الثورية فى بلادنا سريرة للغاية ، فإن الرؤية العميقة لمعنى الثورة سوف تغلب فى نهاية الأمر . كما أننا على الرغم من ادراكنا لخطورة مدلول الديمقراطية عند المثقفين إلا أننا ندرك فى نفس اللحظة بقية دلالاتها عند الفئات الاجتماعية الأخرى .

قضية أخرى يعرض لها الدكتور لويس عوض فى نبذته التاريخية ( ص ١٣٢ ) حين يقول « إن الصراع بين الوثنية والمسيحية فى تلك الفترة لم يكن فى حقيقته إلا صراعاً بين الإمبراطورية وعبيد الإمبراطورية الرومانية الذين التفوا فى جميع أمصارها حول الدين الجديد التفافهم حول لواء ثورى ينسفون به سلطان روما » . والغريب أن هذا الرأى يتناقض تماماً مع كل ماجاء فى المسرحية والنبذة نفسها .

فلاعتقاد الشائع بأن الأديان جميعها تعبر عن مراحل تقدمية فى تاريخ الإنسان ، اعتقاد خاطئ بنى على نظرة سطحية للعلاقة بين الفكر والواقع . فلربما تظهر أفكار تقدمية فى مرحلة ما ، ثم تبطش بها وبدعاتها أجهزة القهر والسلطان ، ويطويها التاريخ عن أعين الباحثين . وربما ظهرت فى نفس المرحلة أفكار رجعية ، أتاحت لها فرصة البقاء . فهل يعنى انتشار الفكرة المسيحية أنها كانت تعبيراً تقدماً عن عصرها ؟ تجيب مواقف البطريك من جانب ، ومواقف الشعب بقيادة أبانوفر من جانب آخر ، إجابة قاطعة بأن هذا ليس صحيحاً . فالأفكار المسيحية المستخذية ، المستسلمة ، ناهضت فى



الواقع ثورات العبيد . إن ثورة سبارتاكوس في روما ، وثورته الشعب المصرى فى مسرحية الراهب ، لم تكن إحداهما ترتدى ثياباً مسيحية ، بل إن كاتب النبذة التاريخية يؤكد أن الاكتشافات الحديثة أبرزت قوائم من أوراق البردى بأسماء شهداء وثنين فى مذابح دقيانوس التى يتخذ منها الأقباط تاريخاً قومياً . بل يؤكد الكاتب — وانا وافقه — على أن بعض الأباطرة ، مثل قسطنطين ، اعتنقوا المسيحية كإجراء سياسى يحول دون انهيار الامبراطورية . ولقد اكتشف الساده فى المسيحية سلاحاً روحياً لاختضاع العبيد ، ولم تكن محاربتهم لها فى بادىء الأمر ، إلى تعبيراً أصيلاً عن الحرص الأعمى على العقيدة القديمة لقوة سلطانها الروحى على مر العصور . ولست أعتقد أن لويس عوض بدافع عن لواء المسيحية الثورى على أنه الفكرة المسيحية التى قالت بها الأنجيل . وربما كان يقصد الفكرة المصرية التى ارتدت فى الدراما مسوح لرهبان . وهنا يكون الموقف مختلفاً من القضية المطروحة . أى أن الصراع بين الوثنية والمسيحية لم يكن تجسيداً للصراع بين الامبراطورية وعبيدها . فالمسيحية المصرية التى عبر عنها فى المسرحية أبانوفر وآريوس تعبر عن مرحلة جديدة من مراحل تطور الفكرة المسيحية حيث كانت تلعب دوراً تقديمياً لا نستطيع أن ننسبه إلى الجانب الايجابى الضئيل فى المرحلة الأولى للمسيحية ، وإن كان هذا الجانب هو الجذر الموضوعى للحلقات التقدمية فى تاريخ الفكر المسيحى الذى بلغ قمته الايجابية فى ثورة الراهب الالماني لوثر ، والذى عبر عن إحدى مراحل فقط فى ثورة الراهبين أبانوفر وآريوس فى مسرحية لويس عوض . وبالتالى لم تكن المسيحية عاملاً فكرياً فى اشتعال ثورات العبيد ، وإنما كانت هناك عوامل أخرى كثيرة كامنة فى تناقضات المجتمع العبودى نفسه .

ونتساءل من جديد : أين تقف مسرحية « الراهب » من تطور المسرح المصرى الحديث ؟ إن بهتان الكثير من الشخصيات وانخفاض المستوى

الدرامى لبعض الأحداث ، لم يتف عن المسرحية قيمتها الفنية الكبرى من عدة زوايا :

١ — أن الفنان وصل دون افتعال بين مسرحنا المحلى والمسرح العالمى المعاصر ، بأن انتشل المسرح العربى من وهدة التقليد والمحاكاة الميكانيكية إلى اكتساب مقومات المسرح المعاصر ، ومن سمات العصر نفسه ، وذلك بتكثيف قضية فكرية ملحة ، يبعد إطارها الفنى عن الاستغراق فى جزئيات الحياة اليومية الصغيرة .

٢ — أن المسرحية نقطة تحول فى تاريخنا المسرحى ، بارسائها معالم مرحلة جديدة محددة فى المسرح العربى الذى كان مبعثراً من قبل بين ملامح باهتة الاتجاهات غير واضحة لفن الدراما . والمسرحية عمل تقدمى من هذه الزاوية ، لآخاذها البناء الدرامى الحديث نقطة للانطلاق بالمسرح المحلى إلى آفاق أكثر رحابة وعمقاً .

٣ — أن الراهب شهادة الميلاد للبطل التراجيدى فى الدراما المصرية . فقد خلا تاريخنا المسرحى من البطولة التراجيدية لغياب « الاصاله » عن النماذج البشرية ، والفهم العميق للتكوين الفلسفى والرمزى لأبطال التراجيديا .

وبعد ، فإذا كانت المسرحية الأولى للدكتور لويس عوض قد أحدثت هذا التطور الهائل فى مسرحنا الحديث ، فإن أعماله القادمة سوف تسهم بفعالية أكبر فى تطوير المسرح العربى ، حتى يتلاشى « مركب النقص » الذى تولد فى تاريخنا المسرحى نتيجة لسبق الحضارة الفنية فى أوروبا ، التى ما كانت تقارن بالمرحلة الحضارية التى نجتازها .

سِرِّ شَكْبِيرٍ فِي الْعَرَبِيَّةِ

عرفت شكسبير في اللغة العربية ، لأول مرة ، عن طريق المسرح . فقد شاهدت العديد من أعماله، تقوم بتمثيلها الفرقة القومية التي دعيت فيما بعد بالفرقة المصرية إلى أن أصبحت « المسرح القومي » التابع الآن لمؤسسة المسرح والموسيقى . ولم تؤرخ كتب النقد المسرحي في بلادنا للمرحلة التي عرف فيها شكسبير طريقه إلى المسرح المصري ، فهي لم تتجاوز إلى أن جورج أبيض كان أول من قام بدور عطيل . على أن هناك بعض الأقوال التي تؤكد أن شكسبير قد نقل إلى العربية نقلاً مخصصاً للمسرح في وقت مبكر . ويستشهدون لإثبات ذلك بمسرحية « شهداء الغرام » التي نقلها سلامة حجازي عن « روميو وجوليت » .

والترجمة للمسرح المصري — بشكل عام — لم تكن نقلاً أميناً للنص الأجنبي ، بل كانت عملية مزدوجة بين نقل روح النص والخضوع لإمكانيات المسرح من ناحية ، ورغبة الجمهور من ناحية أخرى . حتى أننا نكتشف في ترجمات خليل مطران أنه كان يحذف مشاهد كاملة ، بضمير مستريح . ولعلنا في هذا البحث لا نود الخوض في العلاقة بين شكسبير والمسرح المصري ، وإنما عرضنا لهذه النقطة بإيجاز كمدخل إلى موضوعنا الأساسي : شكسبير في العربية . فالحق أن الترجمات التي مثلت ، ثم نشرت فيما بعد ، قد نالها الشيء الكثير من جراء البتر والتشويه الذي أصابها على خشبة المسرح .

ويكاد يجمع المؤرخون للمسرح العربي أن خليل مطران هو رائد الترجمة الجادة لشكسبير . فقد قام هذا الشاعر العربي الكبير بنقل أهم أعمال الشاعر

لإنجائزي العظيم بصوره منتظمة ، أى أنه كان تدخّط لنفسه مشروع هذه الترجمة بحيث يمكن التكهن بأنه كان ينوى القيام بترجمة أعمال شكسبير كلها . وربما كانت هذه الترجمات سبباً فى أن يتولى صاحبها إدارة الفرقة القومية . بينما كان هناك فريق من مترجمى شكسبير ، أمثال ابراهيم رمزى ومحمد حمدى ومحمد عوض ابراهيم ، يقومون بنقل أعمال شكسبير بصوره فردية ، فلم تفز ترجماتهم بتقدير مماثل لترجمات مطران ، بالرغم من أن بعضها قد بلغ درجات عالية من الإجاهه ( خاصة ترجمات الكاتب المسرحى ابراهيم رمزى ، الذى تنبّهت إليه وزاره التربية والتعليم أخيراً وأخذت على عاتقها مهمة طبع ما نقله عن شكسبير طبعات مدرسية ) .

ولا شك أن المقارنة بين النص الإنجلىزى والنص المترجم بقلم مطران تؤدى إلى حكم غاية فى التعسف إذا لم نعلم أن مطران قد نقل شكسبير عن اللغة الفرنسية ، كما يذكر الدكتور محمد مندور فى كتابه عن المسرح النثرى ، وكما يؤكّد هذا الرأى ميخائيل نعيمة فى كتابه « الغربال » . كذلك فإن ما قام به مطران من اختصار لبعض المشاهد — التى بلغت أحد عشر مشهداً فى مسرحية « هاملت » — كان يخضع لظروف المسرح المصرى وجمهوره . بالإضافة إلى أن الإحساس اللغوى عند مطران كان يغلب عليه الوجدان الشعرى دون الإحساس الدرامى ، ومن ثم فقد تضافرت هذه الظروف مجتمعة ( النقل عن الفرنسية ، ظروف المسرح العربى ، غلبة اللغة الشعرية ) فى أن تنأى ترجمات مطران عن جوهر شكسبير العظيم . فقد جاءت هذه الترجمات فى صياغتها النثرية بعيدة عن أن تكون تمثيلاً حقيقياً لما كان يستهدفه الشاعر الإنجلىزى من وقفات معينة يستدعيها الموقف الشعرى ، ويسمهم فى تيسيرها ما أقبل عليه شكسبير من شعر مرسل . كذلك فإن هذه الصياغة جاءت بعيدة عن روح الفنان المترجم ، لما

كان يستخدمه من أساليب متنوعة في سرد الحدث ، فكثيراً ما كان ينتقل من الشعر إلى النثر فيرسم بذلك صورة نفسية ويحقق وحدة نغمية خاصة تتعاون مع بقية العناصر الخالقة للدراما .

عندما يبدأ أنطونيو ، تاجر البندقية ، حديثه إلى سالارينو وسولانيو ، قائلاً ( في ترجمة الدكتور مختار الوكيل ) :

لست أدري على وجه اليقين سبب حزني .  
وإن كان الحزن يضمني ، وأنتما تقولان أنه يضمنكما .  
ولكنني لا أدري كيف ألم الحزن بي ، أو كيف صادفته .  
ومن أي شيء صيغ ، ومن أي شيء يولد ؟  
هذا لا بد لي أن أعرفه !  
لقد سلبني هذا الحزن عقلي  
حتى ليشق علي أن أعرف نفسي .

يترجم خليل مطران هذه الأبيات هكذا :

حقاً لا أعرف لماذا أنا حزين حزناً يتعبني ، ويشق عليكما فيما أرى . إني لأسائل  
ضميري من أين جلبت أنا هذه الكآبة ، أو كيف وفدت هي علي ، أو في  
أي مكان صادفتني ، أو من أي غزل نسجت ، أو تحت أي سماء ولدت ، فما  
أ كاد أحيّر جواباً ، بل أشعر أن بي بلاهة ، وأوشك أن أتفكر علي نفسي .

إن محاولة اصطياذ أخطاء لغوية في ترجمة هذا النص هي محاولة غير صائبة ،  
ونحن بصدد التعرف على إضافة شكسبير إلى العربية . فليست هذه الاضافة ،  
مطلقاً ، هي إجادة النقل الحرفي عن إحدى اللغات ، وإيما هي إثراء الوجدان  
العربي بحرارة شعورية وذخيرة فكرية قد نجدها عند الآخرين . خليل مطران

يتجاهل تماماً أن الإطار الفني الذي صيغت فيه هذه الأبيات هو الشعر الدرامي الذي يحقق بطبيعته مجموعة من المشاعر والقيم الأدبية معاً . فإذا رغبت في نقل هذا الأثر إلى العربية، فإن واجبي الأول أن أحقق للقارئ العربي أقصى ما يمكن تحقيقه من أهداف الفنان المنقول . فلا ينبغي أن أجرده من اللحم والدم ، فأقدم له هيكلًا عظمياً من « المعاني » التي تفسر حروف اللغة الأجنبية تفسيراً آلياً جامداً . ماذا صنع مطران بالنص السابق ؟ لقد أفقده ما به من حياه عندما أرغم السياق الشعري على التحول إلى سرد ثرى ، من شأنه ألا يدع القارئ أن يتوقف أو يسير وفق « علامات المرور » التي يصوغها الفنان في الإقتصار على هذه الشطرة القصيرة أو الطويلة ، أو في الانتقال من « معدل سريع » لجران التعبير إلى معدل بطيء ، وهكذا .

تزداد هذه النقطة وضوحاً إذا استعرضنا منهج مطران في ترجمة « مكبث » ، ومنج محمد فريد أبو حديد في ترجمة المسرحية نفسها . يقول أبو حديد في مقدمته المطولة : « كنت أجد الترجمة النثرية فائرة لا توحى بجرارة أسلوب شكسبير ، ولا سيما في المواقف العنيفة، وما أكثرها في رواية مكبث » . لذلك نقل أبو حديد المسرحية في قالب الشعر المرسل ( والنثر في المواضع التي كتبها شكسبير نثراً ) ، فنقرأ في المشهد الثالث ما تقوله الساحرة الأولى :

عندى أنا كل الرياح الأخرى  
وكل ما تهب فيه من ثغور  
كل نواحيها التي تعرفها ،  
في خرطة البحار في كل البحور  
سأنزف الدماء منه، كي يجف كالهشيم  
ولا ينام ليله ، ولا نهراً يستنيم .

وسوف يغدو جفنه كسطح سقف مائل .  
ينحدر النوم عليه ، كأنحدار السائل .  
وسوف يحيا رجلا ، أيامه سود كئيبه .  
تسع مرارت من سبع ليالات عصبية .  
حتى يشف ذابلا ، ويضمحل ناحلا .  
وإن تكن سفينة ، من الضياع ناجية .  
فسوف تلقىها على الجنين ريح عاتية .  
ألا انظروا ما عندى !

كانت هذه الترجمة الشعرية عاملا أساسياً في نقل الشحنة النفسية التي قصد إليها شكسبير في تصويره المادى للجو المتوتر المحيط بالساحرات ، ومن ناحية أخرى فقد نجح فريد أبو حديد في أن يجعل الترجمة إضافة إلى الأدب العربى قبل أن تكون مجرد تعريف عاجل بشكسبير أو بأحد آثاره . ولتر ، الآن ، ماذا صنع مطران بالنص نفسه . نلاحظ أولاً أنه لم يشر قط إلى أن الأبيات مأخوذة من المشهد الثالث ( الفصل الأول ) ، بل جرؤ على الزعم بأنها تتبع المشهد الأول ! ولنقرأ الترجمة :

أما سائر الرياح فهن لى ، كما أن لى مراسى السفن وسائر الأماكن المرسومة فى خرائط البحار . سادعه جافاً كالتبن ، لا يعلق النوم ليلا ولا نهراً بأهداب جفنيه . حياته حياة الطريد المحروم . يظل يضعف ، وينحف ، وينوب تسعة أسابيع مكررة . تسع مرات يأبى القدر أن يفرق سفينته ، ولكنها تستمر عرضة للأمواج بلا انقطاع . أنظر ما بيدي .

لا شك أن هذه الكلمات أكثر وضوحاً من ترجمة أبى حديد ، ولهذا



السبب بعينه لا تحمل الخصائص المميزة للشعر الدرامي عند شكسبير . فهو لا يعنى بالتسلسل العتلى للصور ، بقدر ما يههه أن يؤدى التركيب اللغوى وظيفته أداء شعرياً ، أى أن يسهم فى بعث الملامح الخاصة بالتجربة دون التورط فى أية شروح منطقية . فهو يجسد النبوة والقلق والتوتر فى الرياح والبحار والليالى المسهدة فى الحدود التى تسمح له بتهيئة الموقف الشعري للدراما فحسب ، ولكنه لا يتجاوز هذه النقطة إلى منطقة التفسير البارد للأحداث . وعلى هذا يكون أبو حديد أكثر توفيقاً من مطران ، لأنه اكتشف فى الشعر المرسل باللغة العربية وسيلة ناجحة فى ترجمة روح شكسبير وجوهه . بينما يقع مطران فى تناقض حاد ، إذ يغلب على ترجمته « النثرية » الوجدان الشعري ، ومع هذا تظل نثراً يفتى بأغراض التعريف ويقصر عن دور الترجمة .

كذلك كان من العيوب الرئيسية فى ترجمات خليل مطران اغفاله التام لما يمكن أن يكون غامضاً على القارئ العربى من ظروف تاريخية أو أسماء اعلام أو مواقع قد يكون قارئ الإنجليزية على دراية بها وقد لا يكون ( وفى هذه الحال يهتم الناشر والمشرّفون على ترجمات شيكسبير بإيضاحها فى الهوامش أو فى المقدمات إيضاحاً يكاد يكون تاماً ) . فعندما ترد كلمة pageants على لسان سالارينو فى المشهد الأول من « تاجر البندقية » ، يقصد بها عربات معينة كانت عليها مسارح متنقلة معروفة فى العصور الوسطى ، وذلك فى معرض الحديث عن سفن انطونيو التى تمخر عباب المحيطات . أما خليل مطران فلا يفسر الكلمة فى الهامش ، ويكتفى بترجمة قول سالارينو : « آثار مراكب الضخام التى تتخطر بسوارىها البواسق فوق الغمر تخطر الفطاريق الذين لهم السيادة على البحر » . وهكذا فى بقية الاشارات الشكسبيرية إلى الاساطير اليونانية التى يقتصر منها على الايماء الذكية دون الشروح المطولة ،

مما يحتم على المترجم أن يهد لها عند القارئ بشيء من الايضاح الموجز . بل إن هذه الشواهد نفسها لها دلالة أخرى تعيننا في التعرف على ثقافة شيكسبير من حيث نوعيتها وأبعادها وظروفها . هذه الثقافة تعيننا مره ثانية في فهم الكثير من الجوانب الغامضة في حياة شيكسبير وبعض أعماله . فحين نستمع إلى بورسيانا — في « تاجر البندقية » — مخاطب نريسا بشأن الأمراء الذين اقبلوا يخطبون ودها، تصف احدهم بالفيلسوف الباكي، فنعرف أن شيكسبير يشير إلى هيرقليطس الافسوسى الذى عاش حوالى عام ٥٣٥ — ٤٧٥ قبل الميلاد . وتصف آخر بقولها : « وظنى أن الفرنسى كان قد تلقى من الانجليزى مثل تلك الكلمة وآلى على نفسه كالاسكتلندى أن يردها » ، فنعلم أن شيكسبير يشير إلى الوعود المتصلة من جانب فرنسا بمد يد العون للاسكتلنديين فى كفاحهم الوطنى ضد الانكليز . وتزداد أهمية هذه الشواهد إذا عرفنا أن ثمة خلافات بين الكثيرين من النقاد والمؤرخين لشيكسبير حول بعض المواضيع فى مسرحياته التى يرتاب بشأنها بعضهم ، فيقول أن الشاعر الانجليزى كان يستعين بكتاب يقولون عنه شأنًا ، يشركهم معه فى التأليف للمناسبات العاجلة ( ويخصون « مكبث » على وجه التحديد ، لما تشتمل عليه من مستويات مختلفة فى قوة التعمير ) ، كما أن هنالك بعض المواضيع التى تتناقض مع بعضها البعض فى المسرحية الواحدة بل والموقف المسرحى الواحد . وإذا راجعنا أهم مترجمات مطران ، « هاملت » و « مكبث » و « تاجر البندقية » ، فسوف نجد أن هذا النقص قد شوه الدور الكبير الذى قامت به هذه الاعمال فى حياتنا الادبية والمسرحية على السواء . فقد عاصرت مرحلة فقيرة فى إنتاجنا الفنى ، فقيره إلى التخطيط . فأسهمت فى تنشيط الحركة الفكرية أما عن طريق خشبة المسرح ذاتها ، أو التأثير فى التأليف المسرحى ، أو الارتفاع بمستوى النقد .

ولم يصل الاهتمام بشيكسبير درجة طيبة من النضج إلا في مشروع جامعة الدول العربية ، فقد ظلت آثار هذا الفنان العظيم نهياً للاجتهادات الفردية ، إلى أن تولى الدكتور طه حسين مسؤولية اللجنة الثقافية فأصدر قراره التاريخي بترجمة جميع أعمال شكسبير . وتخير لهذا العبء مجموعة من أساتذة الجامعات وكبار المترجمين والنقاد . وما أن نشرت الصحف هذا النبأ حتى تصدى لمناقشته بعض الادباء والصحفيين ، أذكر منهم الآن محمد زكي عبد القادر الذي كتب يقول أن إنفاق ألوف الجنيهات على ترجمة أعظم الادباء لا يساوى شيئاً إلى جانب ترجمة كتب العلم . وقد رد عليه طه حسين بقوله أن كتب العلم للعلماء ( وهم يقرأون العلم في لغاته الاصلية ) وأن كتب الأدب العظيم ينتفع بها جميع أفراد الشعب . والغريب ، حقاً ، أن المساجلة بينهما ظلت أياماً عديدة ، ولما صدرت ترجمات شكسبير ووصلت إلى أيدي القارئ لم يلتفت إليها أحد من النقاد أو المعلقين ، ومن ثم لم ينل هذا المشروع الجليل اهتماماً يذكر ، فظلت أخطاؤه هى هى بغير توجيه أو تقويم ، كما انزوت محاسنه بغير اتساع ولا انماء .

فقد تحقق لهذا المشروع بلاريب نخبة ممتازة من حملة القلم العارفين باللغات الاجنبية من أمثال : لويس عوض ، سهير القلماوى ، بدر الديب ، صفية ربيع ، محمد بدران ، محمد عوض محمد ، محمد شفيق غربال ، مختار الوكيل ، محمد فتحى ، عبد القادر القط ، حسن محمود ، ابراهيم خورشيد ، مصطفى حبيب ، مؤنس طه حسين . ومن شأن هذا الاختيار لمجموعة واسعة من المترجمين والمراجعين أن يتحاشى الاخطاء التى يقع فيها من ينفرد بترجمة شكسبير بكامله . فقد يجيد أحدهم ترجمة التراجميات ولا يجيد فى الكوميديا أو العكس . كما أن الترجمة المخصصة للنشر فى كتاب تتيح الفرصة للمترجم والمراجع معاً أن يوضحا الاشارات الشكسبيرية الغامضة ، وكذلك تضيف الجهة الرسمية التى وكلت بمسؤولية هذا

المشروع على هذه الترجمة الجديدة ما يوفر للقارئ عناء الشك والقلق ، وما يوفر للناشر إصدارها في الثوب المناسب .

وقد حققت بعض الترجمات في هذه السلسلة كثيراً من أحلامنا ، كما خانها التوفيق في البعض الآخر ، ومع هذا يتبقى لها شرف المحاولة الجادة . الأحلام التي تحققت هي الأمانة الكاملة في نقل النص ، فلم يحذف مشهد واحد من أى فصل في أية مسرحية . ولم يصادفنى قط أن هرب المترجم من أحد التعبيرات ، بل تضمنت جميع الترجمات ثباتاً هامشياً لأهم الاشارات الشكسبيرية ، وشرحاً لغوياً للتعبيرات الدقيقة الصعبة ، واستندراكاً لما يمكن أن يفهمه القارئ المتجمل لكلمات تتطلب التأمل والفكر . وبلغت بعض الترجمات مستوى عالياً من الروعة والتعمق في فهم النص ومحاولة نقله إلى العربية كوجدان وحضاره ، لا كلغة من حروف ميته . ومن هذه الترجمات « ترويض الشرسة » التي قامت بنقلها الدكتور سهير القماوى ، فبالرغم من أنها لم تستخدم الشعر المرسل في الصياغة ، إلا أن استخدامها للنثر لم ينخفض عن مستوى الشعر من زاوية تهيئة الجو الشكسبيرى للموقف ؛ كأن تنقل على لسان السيده ، مثلاً :

ياسيدى الكريم كل الكرم ، دعنى اتوسل اليك

أن تعفينى ليلة أو ليلتين ، فإن لم ترض بهذا

فليكن حتى مغرب شمس هذا اليوم :

فهكذا أمر أطباؤك وألحوا فى الأمر ،

مخافة أن يعاودك مرضك القديم ،

فأوصوا بأن أبتعد عن فراشك إلى حين

لعل فى هذا السبب عذراً لىك .

كذلك كانت ترجمة الدكتور عبد القادر القبط لسرحية « ريتشارك الثالث » ، فقد تجنب الالفاظ العربية ذات الرنين في استخدامه للتعبيرات الشعرية على لسان الملكة اليزابيث :

أبقى قليلا ، والقي نظره معى إلى البرج .

أيتها الاحجار العتيقة أرحمى هذين الطفلين الرقيقين

الذين ألقى بهما الحسد والبغضاء بين أسوارك !

ايها المهد الخشن لهذين الجميلين ،

أيتها الحاضنة الغليظة .

يها الرفيق العبوس للاميرين الغضين ، رففاً بولدى !

والآن استودعك الله فى أسى واله ايها الاحجار العتيقة .

وهناك نماذج عديدة للدكتور لويس عوض وبدر الديب وصفية ربيع ، تعد اضافات حية للأدب العربى . والاضافة للأدب العربى تعنى أن يستفقد هذا الأدب — قراء وادباء معاً — من هذه الترجمة ، فيتسع مجال اخيالتهم وتفكيرهم إلى آفاق أكثر رحابة وعمقا . وهذا لا يتحقق عن طريق الترجمة الآلية ( وأقرب مثال لها الترجمة الصحفية لوكالات الانباء ) ، وانما عن طريق الترجمة — الفن ، التى تتم بواسطة عملية خالقة فى الذهن والبصيرة والعاطفة جميعاً ، فتصبح عملية إبداعية تماما مادامت استيعابا وتشلا لكافة جوانب وابعاد العمل المنقول . إن الترجمة على ضوء هذا المعنى قريبة الشبه من النقد الإبداعى الخالق الذى لا ينفصل عن كونه فناً اصيلاً .

ولم يتحقق هذا الفهم لعملية الترجمة إلا عند القلة . فقد صادفتنى بعض الترجمات المدرجة فى سلسلة مشروع الجامعة العربية ، فلم تكن تحقق هذا الإطار

الفنى للترجمة ، بل كانت تندأى بها إلى مستوى « الاحتراف » حيناً ومستوى « الهواية » أحياناً ، ولكنها لم تصل قط الى مستوى « الفن » . والمثال السريع الذى يرد على خاطرى هو ترجمة مؤنس طه حسين لسرحية « روميو وجوليت » . ومنذ البداية أكاد أشك فى أن المترجم نقل هذا الأثر عن لغته الأصلية بل أعتقد أنه قام بالترجمة الفرنسية عن بالمقارنة إلى النص الانجليزى . لست اصل إلى هذا الاعتقاد لعرفتى بتخصص مؤنس طه حسين فى الأدب الفرنسى ، وإنما بمراجعة الترجمة مراجعة دقيقة مع الأصل الشكسبيرى ، وبمقارنتها بترجمة على أحمدبا كثير لنفس المسرحية . ولعل المظهر الأول الرديئة للترجمة المنقولة عن لغة وسيطة بين الأصل واللغة المنقول اليها ، هو افتقادها الروح والجو المسيطر على النص . فبالرغم من أن « روميو وجوليت » من أكثر أعمال شكسبير ازدحاماً بالرؤى الشعرية الساخنة ، فإن المترجم أحالها إلى برودة الموت ، كأن ينقل كلمات مونتاجو فى المشهد الأول من الفصل الأول هكذا :

ما أ كبر ماروى مغندياً

مع الصبح إلى ذلك المكان مضيئاً دموعه إلى قطرات الصبح الندى ،

وملحقاً سحب زفراته الحارة بسحاب الجو

ولكن الشمس التى تشيع البهجة فى كل شىء

لا تكاد تزيل فى الشرق البعيد

أستار الظامة عن مضجع الفجر ،

حتى ينسل بنى المثقل هارباً من الثور ،

إلى الدار ليربض وحيداً فى غرفته

مغلقاً نوافذها ، ليحبس من ورائها جمال النهار المضىء

متخذاً لنفسه ليلاً مصطنعاً .

وما أرى إلا أن هذا المزاج يندثر بخطوب مشؤومة سود

إلا ان تجاوه عنه نصيحة خالصة اسباب هذا الضيق .

وأرجو أن يعود القارئ إلى النص الانجليزي ، ليكتشف بنفسه أى إجهاض حدث لتلك الأخيصة المتوهجة الزاخرة بالانفعالات النابعة من صدر أب ضاق بما يخيم على ابنه الوحيد من كآبة

وتجرنى هذه النقطة إلى مناقشة نقطة اخرى فى مشروع الجامعة العربية ، هى «التخطيط» لهذه الترجمات . فإذا كانت هناك ترجمات سابقة على درجة طيبة من الجودة، فلماذا لا نعيد ترجمتها، وفى الإمكان مراجعتها بدقة وثبات الهوامش الشارحة والمقدمات النقدية أو التاريخية اذا لم تكن موجودة، إن ترجمة با كثير «لروميو وجوليت» وترجمة فريد ابو حديد «لمكبث»، وترجمة محمد حمدى «ايوليوس قيصر» وترجمة ابراهيم رمزى «لترويض النمرة» ، وترجمة محمد عوض ابراهيم «للعاصفة» ، جميعها ترجمات على درجة ما من الاتقان ولا يعوزها إلا ما يفتقده الجهود الفردى عادة من دقة التمهيص وضرورة المراجعة . بل إن «روميو وجوليت» لبا كثير و «ومكبث» لفريد ابو حديد — على وجه الخصوص — كان لا بد لهذا المشروع الجليل من أن يتبناها لما أسهما به فى إثراء الادب العربى الحديث من إضافات فنية ( الشعر المنشور والشعر المرسل ) كانت بحاجة إلى دراسة نوعيتها وعناصرها وتقييمها .

كذلك فان التخطيط فى مشروع الجامعة أهمل تماماً عملية الاختيار بين المترجمين لآثار شكسبير . فقد كنت أفضل لأخطر أعمال شكسبير ( « هاملت » « عطيل » ، « الملك لير » ، « مكبث » ، الخ . ) أن يتولى نقاها اساتذة

متخصصون في الأدب الانجليزي والنقد الادبي والثقافة العربية ، في وقت واحد . غير أننا نفاجاً باللجنة المسؤولة عن الاختيار ، تسند إلى الدكتور لويس عوض - على سبيل المثال - ترجمة « خاب سعى العشاق » ، بينما تتولى مجموعة من الموظفين بوزارة الثقافة - ممن يحترفون الترجمة - مهمة نقل الأعمال الكبيرة . ولقد نتج عن ذلك أن خلت معظم الترجمات من الدراسات النقدية الجادة التي ينبغي لمشروع جليل كهذا أن يضعها في اعتباره .

وقد أهمل التخطيط ، أيضاً ، نظرية تقديم الأهم قبل المهم ، فاصدر إلى الآن سبعة مجلدات تضم هذه الأعمال على الترتيب : « هنرى السادس » ، « تيتوس أندرونيكوس » ، « كوميديا الاخطاء » ، « ريتشارد الثالث » ، « سيدان من فيرونا » ، « خاب سعى العشاق » ، « مأساة الملك ريتشارد الثاني » ، « تاجر البندقية » . ولا شك ان الجمهور العربي في مصر الذي شاهد « هاملت » و « مكبث » و « عطيل » على شاشة السينما أو على خشبة المسرح كان يتوق إلى تخطيط آخر لاصدار أعمال شكسبير ، فيتعرف أولاً على النصوص التي سبق له أن تعرف عليها بصورة ناقصة أو مركبة ، أى في إطار أحد الفنون المركبة ، كالسرح والسينما والاذاعة والتلفزيون .

ومن الجهود الفردية التي تستحق كل تقدير واعتزاز ترجمة الرواى الشاعر جبيرا براهيم جبيرا المسرحية « هاملت » . قدم لها بدراسة قصيرة تحت عنوان « هاملت بين العبث وضرورة الفعل » متلمساً أرض القلق المرير الذى تجسدفى تلك الشخصية الخالدة . القلق والحيرة بين الاحساس العميق باللامعنى الضارب جذوره فى احشائنا ودينانا على السواء ، وحتمية الحركة الدينامية فى غمرة الوجود الاضطرارى والحياة السائرة بمحض الصدفة . ولم ينس المترجم أن تتضمن مقدمته ملاحظة عن تمثيل « هاملت » على المسرح : فقد وصف شكسبير مسرحيته بقوله إنها



« مسيرة ساعتين على المسرح » ، ولما كان تمثيل « هامات » كما هي لا يتم خلال هذه الفترة ، أصبح أمراً محتملاً على المخرج أن يحافظ على إيقاع معقول لسرعتهما فلا تتراخى اجزاؤها ولا يهبط معدل نبضها الدرامي . أما الترجمة نفسها فجاءت إضافة بالغة الروعة إلى الأدب العربي تدعني أقول بضمير مطمئن ، ان هذه الترجمة تأتي في مقدمة أروع ترجمات شكسبير لما فازت به من حساسية عميقة لتفكير الفنان الانجليزي وشعره ودراميته . فقد تغلب جبرا ابراهيم جبرا على ذلك التناقض الكلاسيكي عند المترجم ، بين ضرورة اشتمال الأثر المنقول على روح صاحبه وبين تضمه إضافة ذاتية خالقة من جانب الناقل إلى ادبه القومي — فلا تبهت خصائص الأدب المترجم في لغته الأصاوية ، ولا تفقد القوائد الادبية التي يمكن أن تجتنيها لغتنا وأدبنا . ( وارجو أن يراجع القارئ في هذا الصدد دراسة الدكتور ماجد فخري لهذه الترجمة ، نشرتها مجلة « شعر » في عددها الخامس عشر) .

يشير مسرح شكسبير عادة جملة قضايا ومجموعة من التساؤلات الهامة حول استعارته الهيكل العظمى للدراما من الاساطير وكتب التاريخ ، واستخدامه القوى الغيبية للدلالة على مواقف فكرية محددة ، ولجوءه إلى التراث الشعبي في أغانيه ، والدور الذي يسنده إلى الملوك — على الصعيد الفكري — في المسرح . وفيما عدا الكتاب الصغير الذي صدر في سلسلة « اقرأ » لمحمد فريد أبو حديد وزكي نجيب محمود وأحمد خاكي ، والكتاب الذي صدر لعباس محمود العقاد تحت عنوان « التعريف بشكسبير » ، والكتاب القيم الذي صدر للدكتور لويس عوض تحت عنوان « البحث عن شكسبير » فيما عدا ذلك لم يقدم أحد المترجمين لشكسبير تقديمًا عميقًا كما فعل فريد أبو حديد في دراسته التي بلغت ستين صفحة من القطع المتوسط . فقد كان اهتمام المترجمين

وما يزال عند بعضهم ، قاصراً على حياة شكسبير ( التي لا يعرف عنها كبار النقاد ومؤرخي الأدب في العالم إلا النزر اليسير ) بالإضافة إلى ولعهم بتلخيص المسرحية . والبعض الآخر كان يترك مهمة التقديم إلى آخرين ( فقام محمد عبد الغنى حسن بتقديم ترجمة خليل مطران « لمكبث » ، وقام محمد كامل سليم بتذييل ترجمة « يوليوس قيصر » ل محمد حمدي ، وقامت سهر القلماوي بتقديم ترجمة لويس عوض « خاب سعي العشاق » ، الخ . ) . أما محمد فريد أبو حديد فقدم « لمكبث » بتحليل تاريخي لتطور اللغة الإنجليزية اجتماعياً ، إلى أن قال : « فلنذكر إذاً انه عندما بدأ شكسبير في كتابة رواياته ، كانت اللغة التي نسميها الانجليزية ما تزال في دور التكوين » ، وأثبت معالم العبقريّة الشكسبيرية في خلقه لغة عظيمة . وأشار إلى مفهوم الشعب ومعنى الحرية وغيرها من القيم التي رافقت عصر شكسبير ، وأجاب على بعض التساؤلات التي يثيرها مسرحه والقضايا التي يناقشها . وعرج على الشعر والنثر والشعر المرسل حتى يبرر محاولته الرائدة في استخدام هذا القالب الفني باللغة العربية . وقد أصبح النقاد والمؤرخون لحركة الشعر الحديث في بلادنا يستشهدون بهذه الترجمة ، وزميلاتها ترجمة باكتير « لروميو وجولييت » وديوان « بلوتولاند » لويس عوض في التمهيد الجاد لشعرنا الجديد ، ذلك أن فريد أبو حديد تقيد بالوزن دون القافية في ترجمة « لمكبث » ( وقد سبقه الشاعر عامر بحيري إلى هذه الترجمة شعراً موزوناً مقفى ، نشر بعضها في أعداد مجلة « أبولو » سنة ١٩٣٣ ) . وهكذا يترجم أبو حديد قول دنسكان في المشهد الرابع من الفصل الأول :

إن فيض السرور يفعم قلبي ،  
جائشاً فيه ، يبتغي أن يداري  
نفسه في مدامع الأحران .  
يا بني اعلّموا ، وأبناء عمي ،  
أمرأي ، وأقرب الناس مني  
قد جعلنا ولاية العهد  
للأكبر من بين أبنائنا - ملكولم  
وأمرنا بأن يسمى من الآن  
باسم الأمير كبرلانند .  
غير أن التشریف لم يك وقفاً ،  
يتجلى عليه دون قرين ،  
فينال التكریم فذاً وحيداً .  
بل وسام العلا سيلمع كالنجم  
على كل مستحق جدير .  
فهموا بنا إلى قصر انفرنس ،  
نزدد هناك قرباً ووداً .

ولا يعيب هذه الترجمة سوى أن صياغتها الشعرية — في بعض الأحيان —  
كانت تلوى عنق النص الأصلي . إلا أن فائدتها بالنسبة للأدب العربي تغفر لها  
ما تورطت فيه تعسف وإتقاص . والغريب أن صاحبها الذي يستشهدون به في  
التمهيد لحركة الشعر الحديث ، يهاجم اليوم هذا الشعر وقائله بتهمة تحطيم اللغة  
العربية ، وهو الذي قال بالحرف في مقدمته « لكبت » : « أن هذا النوع من  
الشعر جدير بأن يطعم الأدب العربي ، وأنه قد يفتح في هذا الأدب أبواباً كثيرة  
كانت ولا تزال مغالقة أمام اللغة العربية ، وأنه لذلك يكون مورداً غنياً عظيماً

في أدبنا العربي » . وأيضاً : « لكم تمنيت لو أن الشاعر العظيم شوقي أبدع لنا بعض قصصه في أسلوب هذا الشعر المرسل — وإذاً لكان الأدب العربي قد خطا على يده خطوات فسيحة في سبيل الرقي . على أنى مع ذلك أعتقد اعتقاداً جازماً أن اللغة العربية سائرة لاحالة في سبيل الشعر المرسل » . ولا يعيب هذه المقدمة الهامة سوى تطرف كاتبها حين قال : « وقد كان يخطر لي في كثير من الأحيان أن شكسبير كان يستطيع أن يزيد إبداعاً ، وأن يخلق في التعبير إلى ذرى من البلاغ ، لو أنه ملك التعبير بهذه اللغة العربية » . إن هذا التعصب الشوفيني للغة العربية شيء لا يعرفه العلم . ومن جهة أخرى أقول للمتحمسين لحركة الشعر الحديث أن ثمة دلالة خطيرة لترجمة « مكبث » في الشعر المرسل ، هي أن إرهاصات شعرنا الجديد ليست امتداداً حتمياً على الاطلاق للشعر العربي ، بل هي خروج على جوهر هذا الشعر . هذه النقطة في غاية الأهمية كي نضع أيدينا على المصادر الحقيقية للحركة الحديثة في الشعر العربي .

تبقى بعد ذلك الإشارة إلى ترجمة دار الهلال لتلخيصات ماري لام التي شاع تدريسها بالانجليزية في المدارس المصرية تحت عنوان « قصص شكسبير » . وهناك محاولات الكاتب الراحل كامل كيلاني في تبسيط أعمال شكسبير للأطفال فانتهى قبل وفاته من تبسيط « الملك لير » و « تاجر البندقية » و « يوليوس قيصر » و « العاصفة » . وهي تبسيطات تعتمد على اختصار المشاهد والفصول والتركيز على الفكرة الأساسية والعبرة التي يمكن استخلاصها ، مع استخدام أبسط الأساليب اللغوية التي لا ترتفع عن المستوى الادراكي للأطفال .

وبعد ، فانه إذا كانت ترجمة الشعر من أعقد المسائل الفنية التي تواجه كافة اللغات ، فانها تزداد تعقيداً إذا كانت اللغة المترجم إليها هي العربية بالذات ، لما تشتمل عليه من خصائص تبتعد بها عن القرابة القائمة بين اللغات

الأوربية . أما إذا كان الشعر المطلوب ترجمته لوليم شكسبير، فإن الأمر يستوجب التأمل وإمعان الفكر وغفران كل ما يمكن مصادفته من أخطاء في ما تم نقله من آثار هذا الفنان العظيم إلى العربية .

وأعتقد أنه بات واضحاً أن « شكسبير في العربية » هو موضوع كبير وقضية خطيرة متشعبة الاطراف . وليست هذه العجالة إلا إشارة إلى هذا الموضوع وإثارة لهذه القضية .



# حرية الفكر

من الحام الليبرالى الى نظرية الثورة

( ١ )

كلما تصفحت تاريخ حرية الفكر، برزت أمامي ثلاث صور تحدد فيما أرى معالم الأزمة التي تعانيها حرية الرأي والتعبير والمناقشة . الصورة الأولى لسقراط وهو ماثل أمام محكمة أثينا يدفع عن نفسه تهمة إفساد الشباب والتعريض بالآلهة . ويمثل الإتهام يهقهه في داخله وهو يعدد لنفسه الأسباب الحقيقية التي دفعت بسقراط إلى ساحة المحاكمة، ولم تخرج عن كونها أسباباً سياسية في المقام الأول، وأسباباً شخصية في المقام الثاني . دفاع سقراط عن حرية الفرد في التعبير عن « الصوت الصغير الهاديء في أعماقه » الذي ندعوه نحن بالضمير، هذا الدفاع قد نستغنى عنه الآن بدفاعات أقوى منطقاً وأكثر تبريراً لحرية الفكر، ولكننا لن نستطيع الإستغناء عن تلك الدلالة العميقة الكامنة وراء كلماته « إنكم مخطئون إذا ظننتم أنكم بقتلكم الناس ستمنعون أي ناقد من كشف شروركم .. لا، ليس أيسر الطرق وأشرفها أن تكلموا الأفواه، بل أن تصلحوا أنفسكم، وتقيموا الميزان بالقسط » . لقد أراد سقراط في دفاعه أن يقيم الحجة على إثبات الأهمية الاجتماعية للنقد والمناقشة، كما أراد أن يؤكد أن الضمير الفردي حقاً مطلقاً في الجهر بأرائه . ولكنني حين أستعيد قصة سقراط مع الحرية الفكرية لا يتبقى في مخيلتي سوى كلماته التي تحدد أزمة هذه الحرية بأنها أزمة العلاقة بين الفرد والسلطة . فالدولة كتجسيد بيروقراطي للنظام الاجتماعي والاقتصادي السائد، يصطدم ممثلوها السياسيون — الحكومة — بأراء الأفراد التي لا تلتقي مع «الرأي الرسمي للنظام» . وسوف نلاحظ في خريطة الحرية الفكرية خطأً واضحاً يمثل هذه الأزمة في أوجها عندما يكون هذا الفرد بالذات « مفكراً » لا يملك



عقلا فحسب ، بل قدرة على التعبير أيضاً . فتصبح حرية الرأي هنا خطراً — في تقدير السلطة السياسية — يهدد النظام بالتقويض ، ومن ثم يهدد السلطة نفسها بصورة مباشرة . والتناقض هنا بين الفرد والسلطة — كما يتضح من دفاع سقراط — ينبثق من أن هذا الرأي أو ذلك يناقش الأسس التي بنى عليها النظام القائم ، كما يناقش تفاصيل البناء الاجتماعي .

والصورة الثانية التي تخطر على ذهني فور تصفحي لتاريخ حرية الفكر هي «محاكم التفتيش» التي أقامتها البابوية في العصر الوسيط. إن هذه المحاكم الجهنمية ومذابحها البشعة تحدد أزمة حرية الفكر على وجه آخر هو أزمة العلاقة بين الفرد والمجتمع . فلا شك أن جماهير المسيحيين التي اقتربت جرأهم ذلك العصر للمظلم كانت على درجة كبيرة من الإخلاص والصدق وهي تؤدي ذلك الواجب المقدس في الإرشاد عن الملاحدة الذين تنتظرهم نار السماء. ولكن هذا الإخلاص والصدق كان خالياً تماماً من الإيمان بحرية الآخرين في الاعتقاد بما يخالف قيم المجتمع ، حتى أن القديس أوغسطين وتوما الاقويني كليهما كان يبزر الإضهاد والتنذيب ما دامت الأغلبية ترى في ذلك الطريق إلى الله. إن الأغلبية الاجتماعية كانت وما تزال سيفاً مسلطاً على رقاب المنكرين الأحرار . ذلك أن أولئك الذين يفكرون بحرية هم قلة دائماً . وبالتالي فإن الأكترية — تحت ستار شعارات براقة باسم المجتمع والجماهير — هي السوط الذي لا يبلى مهما تمزقت بواسطته جلود هذه القلة الممتازة المفكرة .

والصورة الثالثة التي تقفز إلى رأسي حالما أتذكر مأساة الحرية الفكرية هي فضية برتراند رصل أمام إحدى محاكم نيويورك . فلم تكن السلطة الأمريكية ولا الشعب الأمريكي هما السبب في تلك المهزلة، وإنما كانت أزمة الحرية الفكرية على وجهها الثالث ، أزمة العلاقة بين الفرد والعقائد الشائعة . فالسلطة الأمريكية

— ممثلة في المحكمة — لم تتدخل إلا حين تقدمت إحدى السيدات بعريضة إتهام تطالب فيها بإلغاء تعيين الفيلسوف البريطاني بكلية المدينة لأنه ضد الدين؛ كذلك فإن الشعب الأمريكي لم يتدخل إذا استثنينا فئات القساوسة والمشايخين لهم في التعصب. أما الضمير الأمريكي الحقيقي الممثل في الهيئات العلمية وكبار المفكرين فقد كان نصيراً لحرية الفكر والتعبير إذ وقف بشجاعة وإصرار إلى جانب الفيلسوف ضد العقائدية ربيبة الجهل والتعصب.

هذه الصور الثلاث ليست إلا أمثلة فحسب ترد إلى خاطري لتجسد أزمة حرية الفكر والتعبير والمناقشة من ثلاث زوايا: الأولى، هي أزمة العلاقة بين الفرد والسلطة. والثانية، هي أزمة العلاقة بين الفرد والجمهير. والثالثة، هي أزمة العلاقة بين الفرد والعقيدة الشائعة. الصور الثلاث — مرة أخرى — هي أمثلة فقط تستهوي ذاكرتي وحدي، فهي من هذه الناحية شيء شديد الذاتية، ولكنها تجسد فيما أعتقد نظرية حرية الرأي من الناحية الموضوعية.

ولعلنا نلاحظ منذ البداية أن الفرد هو محور ما أدعوه بنظرية حرية الرأي. ذلك أن الضمير الشخصي — مصدر الرأي الحر — هو قدس أقداس الذات الإنسانية، الذات التي تصطدم بمنتهى فرديتها مع السلطة والمجتمع والعقيدة الشائعة.

ويقول سقراط في دفاعه العظيم، كما نقله أفلاطون: «لا يحق لأي شخص على وجه الأرض أن يفرض على شخص آخر ما ينبغي أن يعتقد، أو أن يجرمه من حق التفكير كما يشاء. إن الإنسان يستطيع أن يعيش سعيداً دون مال ودون أسرة، بل دون بيت، ما دام ضميره مرتاحاً. ولكن بما أنه ليس في قدرة أحد الوصول إلى أحكام صحيحة دون تمحيص دقيق لسكل مشكلة ودون معرفة ما يؤيدها وما يعارضها، فمن الضروري أن يفسح المجال أمام الناس لمناقشة جميع

المسائل بحرية تامة ودون تدخل من قبل السلطات . وسوف نعثر على كلمات مشابهة عند أفلاطون وأرسطو ، وحينئذ نستطيع القول بأن العصر اليوناني القديم هو العصر الذي ناقش بوضوح وجرأة أزمة العلاقة بين الفرد والسلطة فكان بلاشك عصر حرية الفكر ، بالرغم من مأساة سقراط وبعض الحوادث القليلة الأخرى ، وبالرغم من أن فلسفات سقراط وأفلاطون وأرسطو لم تكن تؤيد المعنى العميق للديمقراطية في النظام الاجتماعي . وهي مشكلة تطرح على أوسع نطاق قضية العلاقة بين حرية الفكر وبقية الحريات يقول بيوري في كتابه « حرية الفكر » : « الراجح عندي أن الدافع إلى اتهام سقراط كان دافعاً سياسياً فإن سقراط لم تكن طريقة تفكيره لتتفق مع الديمقراطية المطلقة الحدود أو لتوافق على أن رأى الأكثرية الجاهلة هو الرأى الصواب » . كذلك فنحن ننتبين من « جمهورية » أفلاطون أنه كان مؤمناً أشد الإيمان بالصفوة الممتازة الحاكمة ، وقد خطط للحيولة دون حرية الرأى للجماهير .

أما أزمة الفرد مع المجتمع ، فإنها تتجلى في مرحلة العصور الوسطى ، حيث تغالفت المسيحية على الصعيد العالمى وتعددت مذهبها تعدداً رهيباً . وأصبح الفرد في أزمة ضميرية حادة إذا أحس بتناقض ما مع الجماهير ، مع الأغلبية ، مع المجتمع ، إلى بقية هذه الأسماء التي تهدد كيان الفرد في جوهره . مشكلة الفرد هنا ليست مع السلطة التي تبدو في معظم الأحيان كما لو كانت بعيدة عن التحيز إلى جانب الأكثرية . مشكلة الفرد أيضاً ليست مع العقيدة الشائعة . وإنما في إتخاذ موقفاً فردياً شديداً الخصوصية من السلطة والجماهير والعقيدة السائدة على السواء . اللا انتماء في حد ذاته هو محور الأزمة بين الفرد والمجموع . ويؤكده روبرتسون في كتابه « موجز في تاريخ حرية الفكر » أن إضطهاد المسيحيين في الغالب كان مدفوعاً بفضب الشعب أكثر مما هو مرغوب من السلطات . وكثيراً ما أعلن الأباطرة مراسيم التسامح ولكن الشعوب ما كانت تنهون في الفتك

بكل على خارج إجماعها. لذلك كانت الأهمية البالغة لدستور الثورة الفرنسية ، بأنها لم تكثف يشعار ضخيم يقول بالحرية والاخاء والمساواة ، بل كانت حريصة كل الحرص على صياغة فولتير وروسو وديدرو في صورة عملية تقول : « أن نواب الشعب الفرنسى المجتمعين فى جمعية وطنية لما رأوا ما نزل بالمجتمع الإنسانى من المصائب والشقاء وإفساد الحكومات وهى ترجع إلى سبب واحد هو جهل حقوق الإنسان ، أو تجاهلها ، أو العبث بها ، قد قرروا أن يصدروا إعلاننا عاماً ببيان حقوق الإنسان الطبيعية المقدسة التى لا يصح أن تمتد إليها يد العبث والمساومة . وذلك ليكون هذا الإعلان راسخاً فى أذهان بنى الإنسان يذكركم على الدوام بمحقوقهم وواجباتهم . ولتحترم أعمال السلطة التنفيذية المنطبقة على الأغراض التى يصبو إليها المجتمع الإنسانى . ولتكون مطالبة الناس بمحقوقهم مؤسسة من الآن على مبادئ واضحة لا نزاع فيها ولا جدال . فىكون قوام هذه الحقوق صيانة الدستور ، وصيانة سعادة المجموع . لذلك تعان الجمعية الوطنية بعناية الله العلى الأعلى المحرق الآتية للإنسان :

١ — يولد الناس أحراراً متساوين فى الحقوق ، لا تمييز ولا تفاضل بينهم إلا فيما تقتضيه المصلحة العامة .

٢ — كل سلطة يصدرها الشعب وحده . ولا يحق لأى قوم أو أية جماعة أن يأمروا أو ينهوا إلا إذا أستمداوا السلطة من الشعب .

٣ — القانون هو مظهر الإرادة العامة للأمة ؛ ولأهل البلاد جميعاً الحق فى أن يشتركوا فى وضعه بأنفسهم أو بواسطة نوابهم ، والقانون واحد بالنسبة للجميع .

٤ — لا يصح اتهام انسان أو حبسه أو القبض عليه إلا فى الاحوال المبينة

في القانون بشرط اتباع اجراءاته . وكل من ينفذ امراً استبدادياً مخالفاً للقوانين أو يأمر به أو يوعز بتنفيذه يستحق العقاب .

٥ — حرية الجهر بالآراء والافكار من حقوق الانسان المقدسة . فكل أمرىء أن يتكلم ، ويكتب ، ويطلع ، بملء الحرية بشرط الايسى استعمال هذه الحرية في الاحوال التي بينها القانون . » .

إن الثورة الفرنسية من هذه الزاوية هي ثورة عالمية ، لأنها ثورة حقوق الإنسان في إحدى مراحل تطوره ، في مرحلة أزمة الفرد مع المجموع . لقد أضاف الفلاسفة والمفكرون الشيء الكثير إلى حقوق الإنسان ، ومن هذه الإضافات نشعر أنهم يعنون به الفرد في مواجهة المجموع . لهذا السبب يؤكد طوم بين أن « كل حكومة وراثية هي بطبيعتها حكومة استبدادية » ، ويدعم جيفرسون هذا القول بأن « أفضل الحكومات اقلها حكماً » . أما ثورو فيصر على أن « أفضل الحكومات هي التي لا تحكم إطلاقاً » . ويبدو لنا كما لو أن هذه الكلمات تعنى العلاقة بين الفرد والسلطة ، غير أن محتواها في التطبيق يقصد به العلاقة بين الفرد والمجتمع . يقول جون ستيوارت ميل في كتابه « حول الحرية » : « ليس من حق هيئة تشريعية أو تنفيذية أن تفرض على الناس اعتناق رأى لا يرتضونه أو توجب عليهم الإيمان بمعتقد لا يرونه ، والحكومات الدستورية تنفذ إرادة الشعب ولا تقاوم رغباته . بل ليس من حق الشعب نفسه أن يخرس الألسنة التي تنطق بغير ما يرتضيه ، أو يقصف الاقلام التي تجرى بغير ما يساير أهواءه ولا يجوز له أن يدفع حكومته إلى ارتكاب هذا الإثم ، إذ لا يجوز في منطق الحرية إسكات معارض حتى ولو أنتهى إلى إبطال رأى اجمع الناس على صوابه . . » .

إن هذا الإيمان العميق بحق الفرد المطابق في حرية الرأي ، هو امتداد واستمرار لهذا الفئة التي نادى بالحكم الدستوري في القرن الثامن عشر وعلى رأسها الفيلسوف الإنجليزي جون لوك ، فهو من جهة — كما يقول راندال — نخلص الأفكار التي نشأت من مختلف أوجه النضال في القرن السابع عشر ، ووضعها في شكل نظام أصبح المسوغ الرسمي للثورة الإنجليزية التي نشبت عام ١٦٨٩ . كان لوك يقول بصراحة : « لكي نفهم القوة السياسية فهماً صحيحاً ونستنتجها من أصلها يجب علينا أن نتحرى الحالة الطبيعية التي يوجد عليها جميع الأفراد ، وهي حالة الحرية الكاملة في تنظيم أفعالهم والتصرف بأشخاصهم وممتلكاتهم بما يظنون أنه ملائم لهم » . لقد صاغ مونتسكيو هذا الرأي صياغة قانونية بنى عليها فيما بعد الدستور الأمريكي الذي أصبح مجرد تمثال جميل كذلك القابع عند مدخل نيويورك . فالإستعمار الأمريكي يهتم أشد الاهتمام بالتمثيل والمواثيق . أما ما نر من إليه فهذا شيء آخر لا ينال أقل الاهتمام من الولايات المتحدة . إن مواثيق الحرية في هذا الدستور لم تأت هكذا جزافاً : كان ثمة معارضون كثيرون أبرزهم جون آدمز الذي كان يقول ويكرر القول أنه « لو رجعنا إلى أية صفحة من صفحات التايخ لوجدنا الأدلة الواضحة على أن الشعب حين يترك دون زاجر أو رادع يصبح ظالماً مستبداً وحشياً بربرياً » . والحق أن الديمقراطية الأمريكية ليست نتاجاً إنجائياً ، وإنما نشأت في فرنسا واعتنقها في أمريكا حزب جيفرسون وجاكسون الشعبي . من « العقد الاجتماعي » لروسو الذي يفرق بين الآراء العامة للشعب واردة الاكثية ، يستمد جيفرسون ثورته فيصيح « أن الذين يسكدون على الأرض هم شعب الله المختار ، وهم الذين جعل من صدورهم معاقل للفضيلة الصحيحة الكبيرة ، وهم الموقد الذي يحفظ فيه تلك النار المقدسة مشتعلة التي لولا ذلك لانطفأت جذوتها في الأرض » . ثم يقول : « أن كل جيل يجب أن يعيش تحت حكم دستور يضعه بنفسه » . ويخاطب

آدمز : « إنا كلنا نحب الشعب . ولكن أنت تحبه كما تحب أطفالاً تخشى أن تدعهم لانفسهم دون مربيات . وأنا أحبه كما أحب راشدين أترك لهم حرية الحكم الذاتي » . أعود إلى القول بأن دفاع جون ستيوارت ميل عن الحرية الفكرية هو امتداد عميق لهذه الآراء بشكل عام ، وهو امتداد واضح لآراء بنتام القائمة على أساس المنفعة الاجتماعية بشكل خاص ( وهى آراء تثير بشكل حاد ما إذا كانت حرية الفكر والتعبير مشروطة بالنتفع الاجتماعى ) . ولقد جاءت التعديلات المتوالية على الدستور الأمريكى دليلاً واضحاً على أن كفاح جيفوسون فى سبيل الديمقراطية وحرية الرأى لم يكن عبثاً .

إن أزمة الفرد مع العقائد الشائعة هى فى صميمها أزمته مع العقائدية . فعندما تغلق المسيحية الباب فى وجه أى دين جديد تصبح العقيدة فى ذاتها حائلاً رهيباً دون حرية الرأى . فالبناء العقائدى سواء كان بناء دينياً أو بناء فاسفيا يوصد الباب نهائياً فى وجه حرية الفكر والتعبير ، ذلك أن المؤمن يعتقد بأنه حصل على الحقيقة المطلقة ويعنيه فى الكثير إلا يزعمه أحد فى ارتياحه العميق إلى هذا الأيمان عند المتدين ، أو الفهم عند المتفلسف . فالكتاب المقدس — على سبيل المثال — يحمل بين صفحاته وجهة نظر شاملة إلى الحياة والكون والإنسان . وعندما تتحول هذه الشمولية إلى المستوى العقائدى يصير من العسير أن تنال وجهات نظر جديدة حقها فى التعبير . إنها تواجه أبنية مغلقة لم تعد تسبغ غير الهواء الفاسد . أما إذا كان التطور يدفع باكتشافات العلم والتاريخ إلى وجهات النظر الجديدة ، فإنها تلاقى عندئذ اضطهاداً مريعاً من جانب العقيدة الشائعة ، فتحرق ثمار العقول الحرة ويصلب اصحابها أو يذبحون فى كثير من الأحيان .

فى أوائل القرن الثامن عشر عرفت انجلترا حركة عقلية بقيادة انطونى كولينز الذى قال : « لاشيء يخالف الصواب أكثر من الظن أنه من الخطر أن نسمح للناس بحرية الفحص فى أسس الآراء المكتسبة ، ولا شيء يخالف الصواب أكثر من الشك فى حسن نوايا أو لئك الذين يستعملون هذه الحرية . فإلى أن يجد

الناس دليلاً أفضل من العقل ، من الواجب عليهم أن يتبعوا هذا النور إلى كل مكان يقودهم إليه . « ويصل الأمر به هذه الحركة إلى تأسيس جمعية « سقراطية » لترويج حرية التفكير والتعبير والمناقشة ، في نفس الوقت الذي كان فيه هوبز يخاطب الناس قلائلاً : « إنكم مفطورون على الشر . ليس في الدنيا أى مبدأ روحاني . لا خير غير المتعة ، ولا شر غير الألم ، ولا هدف غير المنفعة ، ولا حرية إلا عدم وجود ما يعوق الشهوة . بما أن مبدأ حفظ الحياة قوامه حب الذات ، ولما كان كل فرد يدافع عن حقته في الحياة ، فالحالة الطبيعية هي حالة القتال بين الناس ، أولئك الذئاب . مادمنًا لا نستطيع التوفيق بين الحرية والحياة ، فالأفضل أن نختار الحياة » .

بين هذين النقيضين كانت العلوم تواصل زحفها وتلقى ظلال الشك على الكثير من العقائد الشائعة ، فلم يكن أمام الكنيسة في أوروبا إلا قرارات الحرمان ومحاكم التفتيش والاندثار بالجحيم لكل من تسول له نفسه الانتماص من قدر الحقيقة الدينية المطلقة ، حتى أن كاستيليون يصرخ يومذاك قائلاً : « إن الدين ليصبح لعنة من اللعنات إذا كان لا يستغنى عن الاضطهاد » . ونشهد دعوة إلى فصل الدين عن الدولة ، فنقرأ في رسالة الشاعر العظيم ملتون المسماة « أريوباجيتيكا » عن حرية المطبوعات دفاعاً بليغاً عن حرية الصحافة يصلح للدفاع عن الحريات عامة . أكد بوضوح أن الرقابة قد تؤدي إلى « تثبيط العرفان والصد عن الحق ، وأنها تعرقل ما يحتمل ان نكشف عنه من حكمة الدين والدينا ونقص اطرافه فضلاً عن أعمال مواهبنا وإخماد محصولنا الحالى من المعرفة » إذ أن المعرفة لا تتقدم إلا بالتعبير عن جديد الأفكار ، والحق لا يكتشف إلا بجرية المناقشة ؛ وإذا قدر لنهر الحقيقة ان يتوقف عن التدفق والجريان فإنه لا يلبث ان يأسن ويتحول إلى مستنقع موحل من الاستكانة والتقاليد . ان الكتب التي يجيزها الرقيب لها جديرة — كما يقول بيكون — « بأن تكون مجرد تسجيل لهـنـا سببات » ، وهي مطبوعات



لا تستطيع أن تتقدم بالمعرفة خطوة واحدة . وان الامثال التي تضر بها الأمم ذات الرقابة الصارمة لاتوحى بأن الرقابة تعين الأخلاق الفاضلة : « انظروا إلى أسبانيا وايطاليا ، هل كسبت واحدة منهما مثقال حبة من خردل في الأمانة والحكمة والعفة منذ اناخ التفتيش بسطوته على الكتب والأفكار؟ إن أسبانيا لتستطيع فعلاً أن تجيب : إننا كسبنا ما هو أهم من ذلك، كسبنا اننا أكثر الدين » . ومن العجيب أن ملتون يرفع حرية الفكر فوق الحرية المدنية : « إعطني من غيرنا استقامة في حرية المعرفة والتعبير والمناقشة الحره حسب ما يملئ الضمير فذلك أسمى عندي من أية حرية أخرى » .

ينبغي أن نشير ان هؤلاء العظماء الذين كرسوا حياتهم من أجل حرية الرأي ، ما كانوا يستطيعون ان يتجاوزوا عصورهم بشكل بعيد المدى . فبينما ينادى لوك : « من السخف ان نفرض أموراً لا يستسيغها الناس بقوة القانون، وأن الايمان بصحة هذا الشيء أو ذلك لا دخل فيه لاراتنا » ، نراه يحدد في الوقت نفسه : « أن هؤلاء الذين لا يؤمنون بالله لا يستحقون أن يعاملوا بالتسامح فإن الكافر لا يقيم وزناً لعهده أو قسم ولا ميثاق ولا تلك الروابط التي يماسك بها المجتمع الانساني . إن استبعاد الله ولو في الفكر ينقض هذه الروابط نقضاً ، هذا فضلاً عن أن هؤلاء الذين يقوضون بالحادهم الأديان كلها لا يمكن أن يزعموا ان لهم ديناً يطالبون بمقتضاه بحق التسامح » . أى أن حرية الفكر والتعبير هنا نسبية للغاية ، كما كان الاتهام بالحاد مثلنا نسبياً للغاية ، إذ كانت كل طائفة مسيحية تتهم بقية الطوائف بالهرطقة والزندقة والارتداد ، إلى بقية تعبيرات القائمة السوداء التي تؤدي إلى جهنم الاضطهاد . إن اقتراحات روسو — كما يقول بيوري — لا تخرج عن كونها « مسيحية متساهلة » ، فقد كان يرى استبقاء بعض المبادئ المسيحية الجوهرية عنده وفرضها على المواطنين جميعاً ، ومن يخالفها فجزاؤه النفي والإبعاد . ومن تلك المبادئ الايمان بوجود الله والنعم

والجحيم في الدار الأخرى . ومن هنا كان ميرابو — في زمانه — من أكبر الدعاة الثوريين لحرية الرأي ، حتى أنه يحمل على دعاة التسامح حملة لا هوادة فيها : « إننى أرى الحرية الدينية المطلقة التى لا تخضع لأى قيد تبلغ إلى حد من القداسة تبدو لى فيه كلمة التسامح كأنها نوع من الاستبداد ، لأن السلطة التى تتسامح قد يتراءى لها أن تتعصب ». وهى كلمات شبيهة بما قاله طوم بين : « ليس التسامح هو عكس التعصب ، وإنما هو صياغة جديدة له ، فكلاهما تحكم واستبداد ، فإن أحدهما يزعم لنفسه حق منع حرية الضمير ، والثانى يزعم لنفسه حق منحها للناس » . إن هذه الدعوة إلى أن تكون حرية الرأي حقاً مطلقاً من أى قيد أو شرط هى الحل الوحيد لأزمة العلاقة بين الفرد والعقائدية ، أو كما يقول الأمبراطور فرديريك الأكبر : « أن لكل إنسان أن يصل إلى العالم الآخر بطريقة الخاصة » . لقد تحدث سبينوزا حديثاً مستفيضاً حول هذا الحق المطلق حتى أنه دعاه « بالله » ، أو كما يقول الفيلسوف باجى : « إن قيام فكرة عظمى فى وجه فكرة عظمى نظيرها أمر ينشرح له قلب الله » . والغريب ان المفكرين الذين وقفوا ضد حرية الفكر مثل هوبز الذى منح رئيس الدولة سلطة مستبدة مطلقة يتحكم بها فى المبادئ والمعتقدات كما يتحكم فى أى شىء آخر — أقول من الغريب أن أمثال هوبز يلقون من الحاكم المستبد أبشع صنوف الاضطهاد فقد أخذ صوت هوبز فى عهد شارل الثانى وأحرقت مؤلفاته .

لقد لجأ الكثيرون من المفكرين الأحرار إلى التجايل على طغيان العقائدية بالفصل بين الوحي والعلم أو الفلسفة ، لم يكذبوا الكتب المقدسة ولكنهم أيضاً لم يؤيدوا ما جاء فيها ، بل راحوا يقتفون أثر العلم فى محو الخرافات . شككوا فى معجزات المسيح من خلال تفنيدهم لإمكانية المعجزة ، وشككوا فى صحة المعلومات التى فاضت بها كتب الدين على ضوء مكتشفات علم الجغرافيا

والجيولوجيا وغيرها من العلوم، بل إن مذاهب المسيحية كانت في واقع الأمر - بتعددتها - يحطم بعضها بعضاً. وقد أتاح ذلك للآراء الجديدة المستندة على آثار ركائز من العلم والكشوف الجديدة ان تفلت من قبضة الاضطهاد إلى حين . وقف ارسكين محامى طوم بين يدافع عن حرية الفكر بقوله: « إن الاستبداد هو الأب الشرعى للمقاومة وهو دليل خطير على أن الحق لا يحالف المستبد . إنكم تذكرون جميعاً أيها السادة تلك القصة المرححة التي رواها لوسيان : فقد زعموا أن جوبيتر كان يتنزه ذات يوم مع أحد الفلاحين وكانا يتناقشان بملء الحرية والمؤالفة في شؤون الأرض والسما . وكان الفلاح يصغى في اهتمام ورضى ، بينما يبذل جوبيتر جهداً مضمناً ليفرض عليه رأيه . ولما رأى في الرجل بعض ملامح الشك تلفت حوله بخفة وهدده بأن يسלט عليه الرعد . قال الرجل : ها قد علمت أنك مخطيء يا جوبيتر ؛ اننى أعرف خطأك على الدوام عندما تلجأ إلى رعدك ! » وعندما أصدرت المحكمة إدانتها لناشر كتاب بين الحبس ، ما كان من الشاعر شلى إلا أن وجه رسالة لاذعة إلى القاضى جاء فيها: «أفتظنون إنكم تحاولون هداية مستر ايتون - الناشر - بتكدير عيشه وتعذيبه ؟ إنكم قد تستطيعون أن تجبروه بالقهر والتنكيل على أن يعترف بمعتقداتكم ، ولكن لن يستطيع تصديقها إلا إذا حاولتم أنتم أن تجعلوها قابلة للتصديق ، وذلك شئ ربما كان أكبر من طاقتكم . »

إن أزمة العلاقة بين الفرد والسلطة ، وبين الفرد والجمهير ، وبين الفرد والعقائد الشائعة ، هى أزمة حرية الرأى في جوهرها . لأن الأفراد هم الذين يخترعون ويكتشفون ويجددون ، ومن ثم فهم أصحاب المصلحة الأولى في حرية التفكير . لقد عانت البشرية ويلات الانصياع للسلطة والجمهير والعقائد الشائعة فقدمت من عباقرتها موكباً جليلاً من الشهداء ، بينما كانت السلطة والجمهير

هي التي تستفيد أولاً وأخيراً من الأفكار التي سبق لها أن أحرقت أصحابها .  
 كثير من هذه الأفكار الحرة تحولت إلى قوانين وقيم وأخلاقيات يعمل بها  
 المجتمع مظهراً ، بعد أن دفعت تلك القلة العبقرية الثمن غالياً . لهذا السبب أتجه بعض  
 الفلاسفة إلى تبرير حرية الفكر والتعبير بواسطة فوائدها الاجتماعية ، فيقول ميل  
 أن الرأي إذا كان صواباً فإن اضطهاده يحرم الناس فرصة رائعة يستبدلون فيها  
 الحق بالباطل ، وإذا كان خطأ فقد حرموا كذلك فرصة لا تقل أهمية عن  
 الأولى ، هي فرصة الازدياد من التمكن في الحق والرسوخ في العلم على أثر  
 مصادمة الحق بالباطل ومقارنة الخطأ بالصواب . « وما منح الإنسان العقل  
 إلا ليستعمله ، فهل يحرم عليه استعماله البتة لأنه قد يخطئ في استعماله ؟ إن إطلاق  
 الحرية التامة للغير في معارضتنا ومناقضتنا هي الشرط الجوهرى الذى يسوغ  
 افتراض الصواب فيما نراه من الآراء حتى نستطيع العمل بموجبها والسير على  
 مقتضاها . ومن غير هذا الشرط لا يستطيع الإنسان أن يكون على ثقة بصحة  
 رأيه وصواب اعتقاده ، » . ويستطرد ميل اننا نخالف الآلاف كما نخالف الحقيقة  
 إذا توهمنا أن ماركوس اوريليوس لم يكن لديه ، وهو يكافح انتشار المسيحية ،  
 كل المعاذير والحجج التي يتمسك بها اليوم أنصار المسيحية لمكافحة ما يناقضها من  
 من الآراء . إن انتسابنا إلى إحدى العقائد تم بطريق الصدفة ، فالأسباب التي  
 جعلت إنساناً ما مسيحياً في لندن كان يمكنها أن تجعله بوذياً في بكين . ومن السخافة  
 أن يتوهم المرء أن الحق لا لشيء سوى أنه حق يشتمل على قوة غريزية ليست  
 موجودة في الباطل من شأنها أن تمكن الحق من التغلب على ضروب العقاب  
 والتنكيل ، إذ الحقيقة الواقعة أن الناس ليسوا بأشد تعصباً للحق منهم للباطل ،  
 وأن مقداراً كافياً من العقوبات القانونية والاجتماعية جدير بأن يحول دون انتشار  
 الحق ، كما هو جدير بأن يحول دون انتشار الباطل . » . والحقيقة - يقول ميل -  
 « أن الإنسان لا يستطيع أن يصير مفكراً عظيماً إلا إذا أيقن بأن أول واجبات المفكر  
 اتباع رائد عقله إلى أية غاية يؤدي إليها . وأن الحق ليستفيد حتى من خطأ الذى

يعتمد على فكره مع التأمل العميق وإنعام النظر ، أكثر مما يستفيد من صواب الذين لا يعتقدون في الصواب إلا من باب التقليد .

إن بعض المفكرين أيضاً ربطوا بين حرية الرأي وبقية الحريات ، فرى وابتهد يقول أن التفكير في الحرية ينصرف عادة إلى حرية الرأي وحرية الصحافة وحرية العبادة وغير ذلك من الحريات الفكرية ، والانتقاص من هذه الحرية تقع تبعته على المجتمع أو على أفرادها الحكيم . « ولكننا ننسى أن الطبيعة تحد من حرية الإنسان بقدر ما يفعل الإنسان بالإنسان ، بل لعلمها أشد جوراً وأكثر قسراً . هي تشل حريتنا بالفقر والجهل وبالمرض وبعوامل التربة والمناخ . والمجتمع الحديث يحارب الطبيعة ليتحرر من ربقها بإزالة الفقر وتنوير العقل وكبح المرض والانتصار على التربة والمناخ . حرية الفكر إذاً لا تكفي ، ولا بدمعها من حرية الفعل » . ومن هذه النقطة يحدد هارولد لاسكى معنى الحرية في المجتمع الاشتراكي ، فيقول أن الخوف والكرهية والبغض هي الوحوش التي تفترس الحضارة ، وكثير من الجماهير تميل إلى التحطيم والتدمير . وفي جوقاتهم كئيب كهذا الجو المفعم بالكرهية والبغض والخوف المشحون بالبارود المدمر ، توصل أمام الحرية جميع المسالك والمداخل ؛ لأن الحرية يستحيل عليها أن تعيش إلى جانب الظلم ، « وإنما تنمو الحرية وتورق شجرتها حيث يقرر البشر ، ويسلم بأن لهم قيمة أعظم بكثير من الكفاح في سبيل لقمة العيش أو قطعة الخبز » . وفي كتابه عن حرية العقل في الدولة الحديثة يؤكد أن الأفكار الباطلة لا تعيش ، إنها تعرقل الاكتشاف وتقلل من السعادة وتساعد أولئك الذين يستفيدون من وجودها ولكن على حساب المجتمع ككل .

إن رالف بارتون يرى في كتابه « إنسانية الإنسان » يدمغ كل من يقف في وجه حرية الرأي بأنه عدو للحضارة وخائن للبشرية : « إنه لا يسحق روح

الحرية حيث وجدت فحسب ، ولكن يمنع ولادتها من جديد ، وهو لا يقتل فقط تلك الأفكار التي توصل إليها الإنسان أو يفتك بها وهي بعد في طفولتها كما فعل هيرودس ، ولكنه يحرم البشرية من جميع الآراء المجهولة التي لم تولد بعد . إن العقول الميتة لا تحدثنا بشيء . وخسارة الأفكار التي لم يفكر بها أحد ، والأخيلة التي لم يتخيلها أحد ، هي خسارة لا يمكن تقديرها . فالتاريخ لا يسجل إلا ما يحدث ويبقى » . ويثير هذا المفكر في كتابه قضية هامة حين يصرح بأنه بات يقيناً أن العقل الحر إن لم يسمح له بأن يعمل وفق هذه الحرية فإنه قد لا يجد شيئاً أكثر جاذبية وإثارة له من الانضمام إلى غيره من العقول بغية تدمير الحرية . « نحن لا نستطيع أن نبدع الحرية الفكرية وأن نحافظ عليها إلا بممارستها . إذ أنه لا يبق بالعرض أن نقول أن البشرية قد اجتازت عصر الاضطهاد ، فإن عصاب محكمة التفتيش جزء فطري من طبيعة جميع العصور » ، فليست هناك جماعة عقائدية في القرن العشرين تحمل المناعة ضد التعصب .

لقد كان للعلم والفلسفة والدين دور هام في حرية الفكر والتعبير . استطاع العلم أن يوسع من هوة التناقض بين الإنسان والعقائد الشائعة ، وتمكن الدين من تبرير الاضطهاد ، وحاولت الفلسفة أن تصوغ نظرية لحرية الرأي . وكان لحرية الرأي نفسها دور هام في تطوير العلوم والفنون والفلسفات والأديان ، فليس من قبيل المصادفة أن نشاهد ذروة الحضارة الإنسانية تحت شمس الديمقراطية وحرية الرأي . إن ثمن حرية الفكر الذي دفعته شعوب العالم الحديث وهي ترتقي قمة الحضارة البشرية هو الدماء صاحبة الفضل الأول في التربية الديمقراطية العميقة الجذور . إن مشكلة الأقلية والأكثرية ، وطبيعة العلاقة بين حرية الرأي والمجتمع وبين حرية الرأي والتقدم ، بالإضافة إلى الفوائد الاجتماعية لحرية الفكر — كل هذه لا تنفي ، بل تؤكد ، أن الفرد

هو محور نظرية حرية الرأى مادام الضمير الشخصى ، مصدر الرأى الحر ، هو قدس أقدس الذات الإنسانية . فالأكثرية قد تنجح فى تعطيل ما يؤدى إليه رأى الأقلية ، ولكن لهذه الأقلية حقه المطلق فى التعبير عن هذا الرأى . وربما تصطدم مصلحة المجتمع العليا إذا طبق رأى فردى لأحد المفكرين ، ولكن هذا لا يسوغ له أن يكبت هذا الرأى . كذلك فإن ما تحرزه حرية الفكر والتعبير من نجاحات فى مجال التقدم الاجتماعى ليس شرطاً لإباحتها ، لأن الإيمان بها ينبغى أن يصدر عن وعى عميق بقيمة الفرد ودوره ومعنى الضمير وجوهره . هذا الإيمان وحده هو الذى يعصم حرية الفكر من أن تقوم على أساس المنفعة الاجتماعية وحدها . هذا الإيمان وحده هو الذى يحل أزمة التناقض بين الفرد والسلطة وبين الفرد والمجتمع وبين الفرد والعقائدية .

## ( ٢ )

لا ريب أن حرية الرأي كانت مشكلة أساسية على طول التاريخ العربي ، فإذا تصدينا هنا لهذه القضية إبان العصر الحديث فحسب ، فإن ذلك لا يعنى تجاهلاً لتاريخها القديم الغائر في ضميرنا الحاضر ، وإنما جاء اختيارنا لهذه الفترة نتيجة عاملين . أولهما أنها مرحلة النهضة الفكرية القريبة إلى وجداننا ، ومرحلة النهضة الفكرية هي التي تحدد بشكل حاسم موقف هذا المجتمع أو تلك الحضارة من ضمير الأمة : هل هو الزجر والسكوت والعنف ، أم هو الحرية والسماحة والاختيار . والعامل الثاني الذي لا يقل أهمية عن سابقه ، أن المنطقة العربية في تاريخها الحديث عانت ويلات الاحتلال الغربي في مختلف أطواره الإمبريالية وألوانه الإنجليزية والفرنسية . ولقد خلق الاستعمار الأوربي لبلادنا موقفاً معيناً من حرية الفكر والتعبير . ذلك أن بقاءه في المنطقة كان يعتمد على الترويج لأيديولوجيته الخاصة التي تتناقض في جوهرها مع مصلحة الشعب . ولما كانت السلطة في معظم الأحوال في أيدي المستعمرين فقد ظل موقف الدولة من حرية الرأي هو موقف هذه السلطة .

وكثيراً ما تفاعل هذان العنصران ، أي أن النهضة الفكرية العربية الحديثة لاقت العنف والإذلال من جانب بعض الفئات العربية التي تستند أساساً على نظم موعظة في التخلف والعداء لجوهر كل نهضة وتقدم . ومن الطبيعي أن يلتقي موقف هذه الفئات مع موقف الاستعمار من حرية الفكر ، لأن هدفهما النهائي مشترك : وهو الرغبة المستميتة في البقاء الأبدى . إلا أن هذا الموقف الموحد لا يعنى انعدام التناقضات بين الرجعية الخيلية والاستعمار الأجنبي ، بل إن هذه التناقضات بعينها كانت إحدى الثغرات التي ينفذ منها كفاح المناضلين من أجل الحرية . وعلى الطرف الآخر كانت ثمة تناقضات في صفوف الشعب ، كثيراً ما كانت



تستغل من جانب الرجعية والاستعمار في اغتيال حريات الشعب الديمقراطي .

كانت مصر مشعلا مضيقاً للمنطقة العربية كلها بشأن « الحرية الفكرية » عندما أعلن الاحتكاك الغربي العربي في مصر بوادى عصر النهضة في بلادنا . ذلك أن واردات الغرب من الفكر الثورى كانت نقطة الإنطلاق فى هذه النهضة . ولا تنبع ثورية هذا الفكر من كونه فتوحات فى العلم والاقتصاد والاجتماع والتاريخ ، بقدر ما تنبع هذه الثورية من « الإطار المنهجي » الذى كان يجمع هذه العلوم جميعها فى بوتقة واحدة تنصهر فيها لتخرج إلينا بعدئذ « وجهة نظر شاملة » فى أمور الطبيعة والمجتمع على السواء ، أى لتخرج إلينا « فلسفة » . أجل ، كانت الركيزة الأساسية للانطلاق الفكرية فى فجر النهضة العربية الحديثة ركيزة فلسفية تجمع الأشتات والمتناقضات فى وحدة دينامية تخلق الرؤية الجديدة للإنسان والعالم . وبالرغم من أننا لم نستورد فى البداية أحدث منجزات الحضارة الأوروبية فى مجال الفكر بل اعتمدنا على منجزات القرن التاسع عشر ، إلا أن التفاوت بين المستوى الحضارى للغرب ، والمستوى العربى ، جعل من المنجزات الفكرية الأوروبية فى القرن الماضى دعامة كبرى لهضنتنا منذ بداية القرن العشرين وقبل ذلك بقليل . هذه النقطة شديدة الأهمية للتأكيد على التفرقة بين نوعية النهضة الأوروبية التى أعلنت ميلادها بالعودة إلى التراث اليونانى الرومانى ، وبين نوعية النهضة العربية التى أعلنت ميلادها بالاحتكاك مع التراث الغربى . النهضة الأوروبية تعود إلى الإغريق والرومان بلا عقد أو مركبات نقص ، لأن حضارتها جزء لا ينفصل عن التراث الأوروبى . والنهضة العربية تلتفت إلى الغرب فى أخرج لحظات تطورها : فهى فى مرحلة تمزق وبتير من ناحية (ومن هنا ينتفى عامل الاستمرار) ، ومن ناحية أخرى فهى فى مرحلة تبعية خطيرة للحضارة الغربية على الوجهين الاقتصادى والسياسى ( ومن هنا ينحصب المناخ الذى يولد العقد ومركبات النقص ) .

ولم تكن شرارة الفكر الثورى فى الغرب قاصرة على توصيل وهجها وحرارتها إلى قطاع واحد محدد من المثقفين العرب فى مصر ، بل تلقاها أكثر من قطاع ، وبذلك تولد أكثر من موقف . ونحن نستبعد فى هذا الحديث مواقف الذين ساندوا الرجعية المحلية أو الاستعمار الأجنبى فى محاولة إزهاق روح النهضة باختيارهم الواعى أو غير الواعى لمنهج « بقاء الحال على ما هو عليه » ، ذلك المنهج الذى يضمن الراحة والحمول والطمأنينة للعقول الكسلى ، ويمنح الشعور بالدعة والاستقرار لأصحاب المصالح التى يهددها الفكر الجديد .

وبالرغم من أن المؤثرات الأجنبية فى الفكر العربى الحديث تمتد إلى تلك البذور التى جلبها رفاة الطهطاوى وأحمد فارس الشدياق وغيرهما ، إلا أن نباتات هذه البذور لم تعرف النمو والإزدهار إلا خلال المعارك العنيفة التى حدثت فيما بعد بين رواد الحرية والتقدم من جهة ، ودعاة الجمود والاستقرار من جهة أخرى . إلا أن رواد الحرية والتقدم أنفسهم لم يكونوا صفاً واحداً ، وإنما تعددت صفوفهم تبعاً لظروفهم التاريخية وتكوينهم النفسى وبيئاتهم الطبقية .

ولعل نظرية التطور ، دون بقية نظريات العلم الأوروبى ، كانت الوقود الرئيسى الذى ألهبت نيرانه معارك عدة بين المتطرفين والمعتدلين جميعاً . فقد تخصص شبلى شميل فى نقل الداروينية عن المصادر المؤمنة بالفلسفة المادية . لهذا لم يكن تخصصه فى شرح هذه النظرية بالذات بريئاً من أهداف بعيدة ترمى إلى وضع أقدم المقدسات الدينية بين قوسين أو وسط علامة استفهام كبرى . بل ان هذا الهدف البعيد — بدوره — لم يكن خالياً من دعوة إجتماعية لم تنكشف فى كتابات شميل إلا قليلاً . ذلك أن الفكرة الإشتراكية لم تتضح على يديه وضوحاً كافياً لأن يعد صاحبها أول رواد هذه الدعوة فى تاريخنا الفكرى . وإنما تكاد أهمية شبلى شميل تنحصر فى محاربة الغيبيات حرباً بلا هوادة مما أثار

بينه وبين جمال الدين الأفغانى سجالاتاً حاداً تجاوز نظرية التطور إلى معانى الله والطبيعة والانسان . ولا شك أن الأفغانى ومحمد عبده من بعده كانا من دعائم الحرية الفكرية فى الشرق العربى ، ومن ناحية أخرى كانا يقومان فى واقع الأمر بدور على جانب عظيم من التقدم . فالصراحة القاسية التى اتصفت بها كتابات شمىل باعدت بينه وبين الجمهور العربى فى مصر . أما الأفغانى ومحمد عبده فقد دأبا على القول بأن الدين يرحب بالعلم ولا يعاديه ، مما أثار حفيظة الحكام عليهما معاً . ولقد أدى هذا المنهج دوراً ثورياً فى تسرب الأفكار التقدمية نوعاً إلى عقول القطاعات العريضة من الجماهير . إلا أن الخلاف الذى نشب بين شمىل والأفغانى من ناحية ، وبين فرح أنطون ( الذى ترجم كتاب رينان عن المسيح ) ومحمد عبده من ناحية أخرى ، أدى — من حيث لا يدرى المتناقشون — إلى حركة سوداء من التعصب دفعت بفرح أنطون أن يفر منها إلى الخارج . كما دفعت باسماعىل مظهر — فيما بعد — لأن يكتب قائلاً : « لماذا حمل دكتور شمىل على الأديان ؟ حمل عليها متابعة لرأيه المادى ، بل جرياً وراء غاية محدودة » ، وراح يشرح هذه الغاية فيما يشبه الاستعداد .

وكما تسببت نظرية التطور فى معركة النهضة الفكرية الحديثة ، ساهمت بعض مناهج الفلسفة — كالمهج الديكارتى — فى تطوير هذه المعركة كما نلاحظ فيما حدث للدكتور طه حسين وكتابه فى « الشعر الجاهلى » . لقد انتقلت المعركة من الصحافة إلى رجل الشارع إلى البرلمان ، لا لأن طه حسين انكر قيمة إحدى المقدسات الدينية ؛ وإنما لتبعه قضية أدبية سابقة على الإسلام بمنهج يتخذ من الشك محوراً فكرياً له . فاذا تصدى على عبدالرازق لإحدى هذه القيم فى كتابه « الإسلام وأصول الحكم » لينكر الخلافة ويدعو الى الديمقراطية السياسية ، كان عقابه الطرد من الأزهر وزمرة علمائه . أما إذا وقف عباس محمود العقاد فى مجلس الشيوخ ليرفع صوته الشجاع قائلاً أن من تسول له نفسه الاعتداء على

الدستور يتحطم رأسه ولو كان أكبر رأس في الدولة ، حينئذ يساق الرجل إلى السجن، فلا تحميه حصانة برلمانية ولا مكانة صحفية .

ولست أريد المضي في سرد جميع المواقف التي وقفها الفكر العربي في مصر ، سواء عن طريق الصحافة أو الكتاب أو البرلمان. وإنما أود أن أسجل ثلاث علامات رئيسية في هذا الطريق الطويل لحرية الرأي والفكر العربي الحديث . ولست أزعم أن هذه العلامات الثلاث وحدها هي التي تمثل موقفنا الفكري من حرية الفكر ، ولكن أقول أن هذه العلامات قد تكونت عبر تاريخ طويل يشبه التخصص في الدفاع عن حرية الرأي ، بحيث أن مقالاً كهذا يميل إلى الإيجاز لن يستطيع أن يتجاهلها .

العلامة الأولى نلمحها في جيل الرواد ، فنرى سلامة موسى أبرز أبناء هذا الجيل تخصصاً في الدفاع عن حرية الفكر والتعبير. أي أن طه حسين والعقاد وهيكل وغيرهم من أبناء الثورة الوطنية الديمقراطية كانت لهم آراء واضحة وجريئة في الدفاع عن حرية التفكير . ولكن عزلة هذه الآراء الليبرالية عن أي مضمون اجتماعي تقدمي كانت عاملاً حاسماً في هجران أصحابها لها. ونحن نلاحظ هذه السمة الواضحة في كتاب «الحكم المطلق» للعقاد، وهو يتضمن هجوماً شديداً على النازية ويتخذ موقفاً غير متردد إلى جانب الديمقراطية. كذلك الأمر مع طه حسين في كتابه «مستقبل الثقافة في مصر» ، فهو يتضمن هجوماً شديداً على الرجعية الاقطاعية ويتخذ موقفاً غير متردد إلى جانب الديمقراطية. ولما كان العقاد وطه حسين كلاهما يصدران في هذا الموقف الديمقراطي عن طبيعة انتمائهما إلى الثورة البرجوازية الناشئة ، فإنه من الطبيعي أن تكون الديمقراطية عندهما هي ذلك المزيج المعقد من الولاء للفكرة الوطنية والقومية في نضالها من أجل « الحرية » السياسية ، بالإضافة إلى الولاء للفكرة الليبرالية التي يقودها الغرب آنذاك ضد النازية

والفاشية. لهذا يحدث التنازل والتراجع والتهادن من جانب معظم أبناء ذلك الجيل الرائد، لارتباطهم العفوى بالتنازل والتهادن والتراجع من جانب ثورتهم وطبقتهم أما سلامة موسى فقد توفرت له ظروف أخرى دفعته لأن يكون أكثر تقدماً من أبناء جيله جميعاً ، وأن يظل رائداً لحرية الرأي إلى النهاية . نشأ سلامة موسى في بيئة مسيحية محافظة ، ثم حدث التصادم الذهني الأول في حياته عندما وقعت تحت يده أعداد مجلة « المقتطف » فقرأ الشبلي شميل ويعقوب صروف ، ثم عرف طريقه إلى أحمد لطفى السيد . ووقع التناقض الخطير بين معتقداته المسيحية وبين نظرية داروين ، وهذا التناقض الذي تولدت عنه بعدئذ تناقضات عديدة هائلة شملت قلبه وعقله جميعاً . عرف أنه ينتمي إلى أقلية دينية ، وعرف أنه ينتمي إلى بيئة حضارية متخلفة ، وعرف أنه ينتمي إلى عقيدة اجتماعية رجعية . وعرف شيئاً أخطر من ذلك كله : هو أن التعصب والتخلف والرجعية ثلوث قوى يتربع على عرش السلطة في مصر ، وله وجهان : الأول عربي من مصر ، والآخر أوربي من بريطانيا . أى أن الرجعية المحلية والاستعمار الأجنبي هما وجهان لعملة واحدة لا بد من تغييرها بالثورة على النظم التي ترتكز عليها ، ولأسبيل أمام هذه الثورة إلا عن طريق الدستور والبرلمان والصحافة الحرة

وهذه هي الكلمات التي تتردد في مؤلفاته الأولى مثل «مقدمة السوبرمان» عام ١٩١٠ و « الاشتراكية » عام ١٩١٢ . وفي عام ١٩١٤ أسس أول جريدة أسبوعية دعاها « المستقبل » ، فلم يسكد يصدر منها ستة عشر عدداً حتى سحبت رخصتها وتوقفت . وفي عام ١٩٢٠ أسس الحزب الاشتراكي الأول في العالم العربي وما لبث أن طارده الحكومة وأغقت أبوابه . ذلك أن حرية الرأي عند سلامة موسى لم تنفصل عن الدعوة الاجتماعية إلى الاشتراكية ، بل إن مفهوم حرية الفكر عنده نبع أصلاً من الفلسفة المادية . وفي هذا الصدد يقول في كتابه « اليوم والغد » : «... فتقدم العلوم الكيميائية والطبيعية ، هذا التقدم الرائع ، إنما

يعزى إلى انبساط علماء هذه العلوم في الحرية وانطلاقهم في مجيحتها . وهم لم يكونوا في ذلك أحراراً تماماً الحرية ، فقد ورثوا عبثاً من النظريات لم يتخلصوا منها إلا بالجهد . بل هم لم يتخلصوا منها إلى الآن تماماً . ولكن علماء العلوم المادية مع ذلك أكثر العلماء حرية فكر ونزاهة رأى . ثم يكتب عام ١٩٢٧ كتاباً كاملاً عن « حرية الفكر وأبطالها في التاريخ » ، متتبعاً المواقف الرائدة لحرية الإنسان في التعبير عن نفسه عبر التاريخ ، إلى أن قال : « وليس من ينكر أن للحرية الفكرية مضار ، ولكن ليس شيء في العالم تجني منه فائدة دون أن يكون له ضرر . وضررها هذا لا يمنع الناس من الانتفاع بها . وإنما استقر المفكرون على ضرورة الحرية الفكرية وعلى ضرورة التسامح في ما يحدث منها من الأضرار ، لأنه ثبت أن هناك آراء منع الناس من القول بها كانت صحيحة ، وكان المانعون أنفسهم هم المخطئون » .

ولقد مرت عشرون سنة بعد ذلك التاريخ ترعرعت خلالها بعض الحركات الرجعية كجماعة الإخوان المسلمين وحزب مصر الفتاة ، واشتد التحالف بين عملاء الاستعمار والعرش في السطو على حريات الشعب . وحينئذ كتب سلامة موسى في نهاية كتابه العظيم « تربية سلامة موسى » عام ١٩٤٧ : «... وكذلك أرجو أن يكون لي كفاح صحفي للدفاع عن الديمقراطية في مصر . وظني أني لن أرى انتصاراً للديمقراطية في السنين العشر القادمة . لأن الرجعية والاستبداد في استقرار واستحكام ، والديمقراطية عزلاء من كل سلاح ... ولكن هذه الحال يجب أن تدعونا جميعاً إلى الدعاية الديمقراطية بل إلى الإلحاح في هذه الدعاية ، وإلّا عمّ الظلام مصر بأكثر مما كان يعمها قبل سبعين سنة . ولا أظن أني مسرف هنا في التشاؤم . فإن في مصر الآن قوات كبرى تتأهب وتتكاتف لتعظيم الأنظمة الديمقراطية ومكافحة الاتجاهات الديمقراطية في مصر . وهذه الحال يجب أن تزيدنا حماسة وغيره لمكافحة الاستبداد والرجعية » . وكانت

مشاركة سلامة موسى في هذا الكفاح مشاركة فعالة وإيجابية إلى أبعد حد . وما زال الكتيب الذي أصدره عام ١٩٤٥ تحت عنوان « حرية العقل في مصر » يُعدّ وثيقة تاريخية دامغة لما شهدته بلادنا حينذاك من مأساة الحرية . افتتح منشوره الثورى قائلاً : « كلنا نعانى في الوقت الحاضر في مصر أزمة التعصب الرجعى فى شؤون السياسة والاجتماع والاقتصاد . وهذا التعصب يلقى تأييداً من هيئات مصرية وأجنبية تجد أن مصالحها الاقتصادية تقتضى بقاءه بل تشجيعه . وهو يتخذ أشكالاً ووسائل مختلفة . تبدأ بتأليف الكتب التى تدعو إلى الرجعة التاريخية ، وإيجاد المجلات والجرائد التى تحاول استرداد الأمس وتأليف الجمعيات الجاهرة بالرجعة التاريخية، وتنتهى بالدعوة إلى الفاشية المقتنعة، كالطعن فى الحكم البرلمانى أوفى الحزبية أو القول بحاجتنا إلى المستبد المصالح أو نحو هذا من التفكير الإجرامى . وحكومتنا لاتعارض هذه النزعات المعارضة الجديدة الواجبة ، بل أحياناً لا تعارضها بتاتاً . ويجرى هذا فى حين تضطهد الأرواح الحرة ودعاة النور الذين يدعون إلى المذاهب العصرية كالديمقراطية أو الاشتراكية أو البشرية العالمية ، فلا يجاز لهم إنشاء الصحف أو تأليف الأحزاب » . ويمضى بعد هذه الافتتاحية داعياً إلى إلغاء الرقابة وغاق إدارة المطبوعات ، مؤكداً أن قداسة العقل البشرى لا ينبغى أن ترفع فوقها أية قداسة أخرى . ثم يخاطب ضميرنا فى الصفحة الأخيرة من الكتاب قائلاً : « أيها القارئ ! أدع دعوة الحرية : حرية الكتاب وحرية القارئ وحرية الناشر وحرية البائع وحرية الشعب المصرى فى الآراء العصرية والمعيشة العصرية . وارسل الآن خطاباً واحداً إلى النواب أو الشيوخ فى البرلمان ، أو أكثر من واحد ، واطلب فيه إلغاء قانون المطبوعات ، أو ارسل إليهم هذا الكتيب » .

بهذا المنهج الثورى الجامع بين الفكرة الديمقراطية والفكرة الاجتماعية ، ظل سلامة موسى مخلصاً وشهيداً لحرية الرأى . حتى إذا فارق عالمنا جاءتنا كلماته

الحبيسة في كتابه « مقالات ممنوعة » ليذكرنا بقول أحد الكتّاب الفرنسيين إن كل سلطة تفسد، والسلطة المطلقة تفسد إفساداً مطلقاً، إلى أن قال: « والسلطة المطلقة هي الاستبداد . وقد يكون الاستبداد سياسياً أو دينياً أو ثقافياً . فالمستبد السياسي يتولى الحكم بلا برلمان ، أو هو يمكر فيزيّف الانتخابات البرلمانية كي يجد الكثرة الخاضعة التي تعينه على الاستبداد . وقد رأينا في السنين الثلاثين الأخيرة أمثلة قاسية فاضحة لهذا المستبد الذي أخّر تطورنا، وعكس نهضتنا، وعطل مشاريعنا الإصلاحية . والمستبد الدينى يصر على أن غيبياته يجب أن تكون المذهب الوحيد الذى يعم الدنيا ، وأن من يخالفه فى العقائد الخاصة بها يجب أن يعاقب ، مع أن عشر دقائق تقضيها معه فى مناقشتها تدل على أنه لا يفهمها . والمستبد الثقافى يتجسس على ما نقرأه من كتب ، وما نفكر فيه من آراء ، فيحاول أن يمنعنا من القراءة والتفكير ، لأنه مستبد ويجب أن نفكر مثله فقط . وكل هؤلاء المستبدين يحدثون فساداً فى الأمة ، ويمنعون تطورها ، ويحبرونها على أن تجمد كما جمدوا . وهم طاعون الأمة وعلة انحطاطها . وهم الإغراء القوى الذى يجذب الاستعمار ويرسخ أقدامه ويؤيده . ومن حق كل أمة أن تنهض بالثورة على هذا الاستبداد ، أى على السلطة المطلقة التى تحدث فساداً مطلقاً » .

يقدم لنا الجيل التالى لجيل سلامة موسى واحداً من كبار الدعاة لحرية الفكر فى بلادنا ، هو خالد محمد خالد . ولقد كان كتابه « من هنا نبدأ » بمثابة البداية التى أعلنت اتجاهه الديمقراطى إلى الآن . فبالرغم من أن الكتاب لم يزد عن كونه تصويراً عاماً لبؤس بعض الفئات الاجتماعية ، إلا أن موقف الأزهري والدولة منه تحول به عن هذه القضية الأساسية إلى قضية حرية الرأى . ذلك أن هيئة كبار العلماء بادرت ففصلت خالد من زمريتها، كما فعلت مع على عبد الرزاق . وتصدى له أحد أعضائها وهو الشيخ محمد الغزالي فى كتاب عنوانه « من



هنا نعلم « كان استعداد صريحاً أكثر منه مناقشة علمية ، تماماً كما حدث للدكتور طه حسين فقد تصدت له أكثر من سبع مؤلفات في الرد عليه ، ولكنها لم تكلف نفسها قط واجبات الأمانة والرد الموضوعي . حتى تراجع الدكتور طه وحوّل « في الشعر الجاهلي » إلى « في الأدب الجاهلي » حاذقاً منه ما أحدث التصادم . أما خالد محمد خالد فلم يتراجع إلى الآن ، لا عن أفكاره الاجتماعية الدفاع (فهو لا يملك منها شيئاً جديداً يحدث الصدمة) . ولا عن اتجاهه الليبرالي في عن الحرية والديمقراطية . ولعل كتابه الذي صدر تحت عنوان « الديموقراطية أبداً » عام ١٩٥٣ هو أول نداء مباشر إلى ثورة يونيو ، كما كان كتابه « في البدء كانت الكلمة » الذي صدر عام ١٩٦١ هو النداء الثاني ، كما كان كتابه الذي صدر حديثاً تحت عنوان « أزمة الحرية في عالمنا » هو النداء الثالث . معنى ذلك أنه يتعين علينا أن نعترف بأن سمة خطيرة توفرت في خالد محمد خالد هي الشجاعة ، لا بمعناها الأخلاقي وإنما كعنصر لا يقبل التجزئة من عناصر الداعية أو المفكر . وخالد محمد خالد ليس مفكراً بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة ، وإنما هو أحد الدعاة الذين تنجبهم الأمة في لحظات تعسرها لإعلان أزمتهما وتجسيدها فحسب . لهذا السبب تجيء كتبه أقرب إلى الشعارات والنداءات والصرخات منها إلى التحليلات العلمية . وهو في ذلك يتميز بصدق البصيرة والحدس وقوة الإيمان . وتمده ثقافته الدينية وعقله المتحرر بما كان عليه محمد عبده من قدرة على المزج بين الدين والعلم لمصلحة التقدم ، لا على حساب الحقيقة العلمية كما يصنع بعض الرجعيين . ولكن محمد عبده كان مفكراً تقسم كتاباته باجتهاد خاص ورأى مستقل في فهم القضايا المطروحة للبحث ومحاولة الوصول فيها إلى حلول . أما خالد محمد خالد فيتوقف عند العموميات التي لا تتطلب منه سوى حرارة الإقناع الوجداني لكي ينقل إيمانه إلى قلوب الآخرين ووجدانهم . هكذا يصارحننا في مقدمة

« الديمقراطية أبداً » : « كنت أصنّف خواطرى فى كتاب آخر عندما هتف بى هاتف من ذات نفسى : أن ذكر قومك بالديمقراطية ، وجدّد إيمانهم بها » .  
ويصدّر الكتاب بالحكمة القائلة أن أفضل علاج لأخطاء الديموقراطية هو المزيد من الديموقراطية ، ثم يأخذ فى استعراض مكاسب الديموقراطية وخسائرها فى العالم على نحو يلهم بالإيمان العميق .

ولا يقل كتابه الآخر « فى البدء كان الكلمة » عن سابقه إمعاناً فى إطلاق الشعارات ، حتى ليتحول الكتاب فى النهاية إلى قصيدة للحرية كأنها صلاة ؛ فيقول : « ليس عمل الكاتب تبرير الواقع ، بل تفسيره ، والدعوة إلى تغييره إذا كان يتطلب التغيير . والكاتب القويم ، مكتشف ورائد ، ومن أجل هذا يتحتم عليه أن يتحرر من كافة القيود التى تعناق حركة عقله الحر . وولائه أولاً يجب أن يكون للحقيقة ، مهتدياً إليها فى ضوء القيم الإنسانية وحدها . وعليه ألا يقيد تفكيره باعتبارات السياسة أو العرف حتى لا يضائل هذا التقييد من نفوذه فى البحث عن الحق . إن الكاتب يرتبط باعتبارات السياسة والقانون والعرف ، بوصفه مواطناً . بيد أنه يتخطى كل هذا ويجاوزه ويتفوق عليه بوصفه مفكراً » . ثم يقول : « ولو استطاع الكاتب فى حياته كلها أن يترك لنا عشرة من قرائه اكتسبوا بتأثيره عادة البحث الحر ، والشجاعة فى إبداء الرأى ، فإن هذا الكاتب يكون بطالاً قومياً » ، و « الكاتب أمين على آلاف العقول التى تصله بها الكلمة . آلاف العقول ستقرأ له اليوم ، وغداً ، وبعد غد ، مدى العصور والأجيال . ومن ثم يجب عليه ألا يخطئ بيمينه إلا ما يقتنع بصدقه وصوابه ، فى غير ماق سلطة الدولة أو لسلطان الناس » .  
ولقد حقق خالد محمد خالد صورة مثالية للكاتب الذى يجعل من حياته مؤلفه الأول ، فلم ينفصل سلوكه لحظة واحدة عما يؤمن به ، حتى إذا وقف وحيداً فى الميدان .

وهذا لا يعنى أن خالد محمد خالد على صواب فى موقفه من معنى الديمقراطية ، ولكنه يعنى أنه من أكثر كتابنا صدقاً مع النفس ولعله أكثرهم حرصاً على أن يكون شجاعاً فى التعبير عن هذه النفس . إن خالد يستمد مفهومه فى الحرية من ذلك المدلول الذى قال به مفكرو الغرب عند بزوغ الثورة البرجوازية فيها ، وهو مفهوم مثالى مطلق بعيد عن أرض الواقع الصلبة بما تتضمنه من ظروف اجتماعية وتاريخية ربما تناقضت مع هذا المفهوم المطلق للحرية إذا كان الهدف هو تحقيق السعادة لأغلبية الشعب .

ولاشك أن الكتاب الأخير «أزمة الحرية فى عالمنا» يتضمن تطوراً حقيقياً فى منهج خالد محمد خالد فى الدفاع عن حرية الرأى . فقد ناقش مفهوم الحرية فى المجتمع الرأسمالى ، ثم ناقش مفهومها فى المجتمع الاشتراكى . وعندما تلقى مجموعة معينة من النتائج حدد مفهوم الأزمة التى تعانىها الحرية فى كلا المجتمعين ثم أوضح موقف بلادنا من هذه الأزمة . الجديد فى هذا المنهج هو البناء التعبيرى فحسب ، فهو لم يلجأ إلى الخطب والتهافتات الحماسية ، وإنما لجأ إلى أسلوب « المناقشة » فأكد أن الرأسمالية اغتالت المضمون الديمقراطى للمجتمع الحر جرياً وراء المصالح الاقتصادية لحفنة قليلة من الأفراد الاحتكاريين ، وأكد أيضاً أن الدولة الاشتراكية اغتالت المضمون الديمقراطى للمجتمع الحر جرياً وراء مفاهيم لم تتطور عن الحرية فى مدلولها الطبقي الذى يمجس الدكتاتورية مادامت للبروليتاريا . أما بالنسبة للوطن العربى فى مصر فقدم مقترحات عملية تلتقى مع جوهر الميثاق الذى أقره المؤتمر الوطنى للقوى الشعبية . فى ذلك كله كان منهج خالد متقدماً إلى حد كبير من زاوية « التعبير » عن أزمة الحرية ، أما من زاوية التفكير فيها ، فإنه مايزال رابضاً بين جدران ذلك الوهم المثالى عن حرية مطلقة لكافة الطبقات ومختلف الأفراد . من هنا جاء نقده للرأسمالية على أساس أنها تسرق حريات الطبقات الشعبية لمصلحة الفئات البرجوازية ، كما جاء نقده للاشتراكية على أساس أنها تجعل من حرية الطبقة العاملة أو ديمقراطية الشعب العامل حرية للشعب

كله وديمقراطية لجميع البشر . كذلك جاء تفسيره للميثاق قريباً من روحه بعيداً عن نصوصه ، فيقول أن « الظروف التي تمكن المجتمع الاشتراكي من إقامة حكومة صالحة وبرلمان صالح ودستور صالح ، تستطيع أن تمكن أيضاً من قيام أحزاب صالحة » . ثم يطالب بالمعارضة البرلمانية في مجالس الأمة القادم ، ويؤكد على مبدأ فصل السلطات حتى تتحول الصحافة إلى « سلطة رابعة » حقيقية .

لا يفصل خالد حرية التعبير عن حرية الحركة في كل ما كتب ، فهو يطالب بحرية الصحافة وحرية التظاهر وحرية الإضراب وحرية تكوين الأحزاب في وقت واحد . أما الجيل التالي لهذا الداعية الكبير فقد برز منه كاتب سوداني مقيم بالقاهرة ، هو محيي الدين محمد ، جاءت كتاباته منذ عام ١٩٥٩ إلى الآن إلحاحاً متصللاً على قضية الحرية الفكرية دون أن يتطرق إلى حرية الحركة التي تعنى الفئات الاجتماعية الأخرى من غير المثقفين . ولو أننا تصفحنا أعداد مجلة « الآداب » اللبنانية خلال الخمس أو الست سنوات الأخيرة ، فسوف تصادفنا كلمة « أزمة » مراراً ومن أقلام كثيرة ، ولكننا حين تصبح المدار الذي يكتب به محيي الدين محمد ، فإن الأمر يتخذ وضعاً مختلفاً . فلقد عاش هذا الشاب سنوات الثورة المصرية الأخيرة منذ عام ١٩٥٢ وهو يرقب آثارها المباشرة التي تنعكس على ضمائر المفكرين كقمياس أمين — هكذا نفترض ! — لضمير الشعب . وقد أحس محيي الدين محمد منذ البداية بأن تراكمات السنين التي عاشتها مصر في غياب الحرية سوف تلقى ظلالها على أسلوب الثورة الجديدة : « كان الشعب وحيداً ضد هذه القدرات العظيمة التي تعمل كي يظل الإقطاع والنظام الفاسد والاحتلال آلهة أبدية للشعب ، في حين أن سبباً عظيم الخطر كان يشكل بصورة باطنية داعياً عظيماً إلى الجمود وإلى السكون . فمنذ ٢٥٠٠ سنة لم يحكم القطر مصرى صميم مطلقاً ، بل كانت السحنات الأجنبية هي التي تتوالى وتضطجع فوق كراسي المملكة ، وكان الشعب يحس بهم كأنهم فعلاً آلهة أبدية لا يمكن تغييرها ، فما عاشوا وما عاش أجدادهم ولا آباؤهم في ظل

ظروف أكثر مصرية أبداً . كل هذه الأسباب التي تؤلف ما يمكن تسميته انعدام الثقة في الذات وبالتالي في أية حركة ثورية أو تقدمية كانت تهصر زيت هذه الحيووات الشابة وتمتصه وتلفظه قشاً يابساً لا حياة فيه . ومنذ ثورة الجيش على الملك والنظام الفاسد ، لم يعن الشباب بالاشتراك الفعلي المسؤول في مباشرة ما كان يظنه باقياً في يد الملك والاحتلال إلى الأبد . كان يخشى مغربة المطالبة باستعمال حقه وإرادته ، في حين كانت الثورة مشغولة عن إشراكه ، بتنظيم ما أسمته الروتين الداخلي لنظام الحكم القديم . وأخذت السنوات تمر ، وظل الشباب يتراجع . لأن الوضع لم يكن نظيفاً كفاية في عرف الثورة كي تعطيه حريته — أخذ الشباب يتراجع خطوة خطوة إلى الوراء بتأثير آلاف الأطنان من الشكوك والمصائب الثقافية والاجتماعية والأسرية التي عاناها في حياته جميعاً .

إن هذه المعاني جميعها التي جاءت في مقال محي الدين محمد عام ١٩٦٠ تحت عنوان « هموم الشباب » هي بعينها التي تتردد في مقالاته الأخرى « مشكلة حرية الفكر » و « أزمة الأديب العربي المعاصر » وتعليقاته حول موضوع « أزمة المثقفين » الذي أثير على صفحات جريدة « الأهرام » منذ أكثر من عامين . وترجع أهمية دفاعات محي الدين محمد عن حرية الفكر أنه يكاد يكون اللسان الوحيد المعبر عن أزمة الجيل الجديد من المتهكمين الشباب الذين تفتحت عقولهم ووجداناتهم في نفس المرحلة الثورية الجديدة ، بحيث تصبح هذه المرحلة الثورية شيئاً أكثر خصوصية وخطورة بالنسبة لهم منها للأجيال الأخرى . فالأجيال الأخرى تملك حق المقارنة بين النظام الجديد والأنظمة السابقة على أساس مكين من المعاشة ، كما أن نمثل الأجيال الأخرى للمعنى الليبرالي وكفاحها المستميت عنه طوال نصف قرن ، يعطيها العذر أو المبرر في التمسك به على أنه الحل اليتيم لكافة مشكلاتنا النابعة من مسألة الديمقراطية . وأعود إلى محي الدين محمد فأقول أن كتاباته الجريئة حول هذه القضية

كانت عاملاً فعالاً في تشجيع الكثيرين من أبناء جيله على التعبير فضلاً عن التفكير الحر . ذلك أن رأي محي الدين محمد لا يقتصر على حرية الفكر كمسألة مستقلة عن بقية القضايا ، بل إنه يتخذ منها « أداة وحيدة » في تفسير كافة مظاهر تخلفنا . أي أن اغتيال الحرية عنده هو في الوقت نفسه اغتيال لمختلف مظاهر التقدم الإنساني . وكما يحدث لمذاهب الفكر الفلسفي التي تجعل من أحد العوامل الصانعة للتقدم عاملاً وحيداً في خلق هذا التقدم — كما يحدث لهذه المذاهب من تضخم ومبالغة وردود أفعال — فإن القول بأن « حرية الفكر » وحدها هي المحور الوحيد للتقدم الإنساني ، لا يفسر لنا الكثير من مظاهر هذا التقدم .

غير أن إلحاح الفكر العربي الحديث في مصر وغيرها من البلاد العربية على قضية حرية الرأي يكشف بجلاء عن عاملين أساسيين أسهما في تجسيد هذه القضية هما : التقاليد غير الديمقراطية في أسلوب الحكم ، والتخلف الحضاري الشديد الذي منيت به المنطقة منذ وقت غير قصير . ومن ناحية أخرى كشفت مناقشات هذه القضية أنه لا يمكن الفصل بين المستوى الفكري المحض والمستوى الاجتماعي للأزمة . فالقول بحرية مطلقة تعلو فوق الطبقات هو انحياز مطلق للجانب الفكري من الحضارة ، وتجاهل مطلق للجانب الاجتماعي . وهو رد فعل لاتصالنا بالغرب في فجر النهضة ما يزال يحمل في طياته إمارات العقد ومركبات النقص . كما أن تفسير أزماتنا جميعها بافتقارنا إلى حرية الرأي هو رد فعل آخر للسنوات العشر الأخيرة التي تجتاز فيها بلادنا تجربة وطنية واجتماعية فريدة تطرح قضايا الحرية والديمقراطية على مستوى جديد تماماً . وأعتقد أن الجانب الإيجابي في دعوة الحرية « للطلقة » هو ما يتصل بحرية الفكر والتعبير ، أي أنني أقف بوضوح إلى جانب إطلاق الحرية للمستوى الفكري المحض من حضارتنا الراهنة . أما فيما يتصل بحرية الحركة على الصعيد الاجتماعي

إذنى حىنئذ أفق بوضوح إلى جانب المفهوم الطبقي للحرية ، أى أن تقتصر حرية الحركة على الجماهير الشعبية المسحوقة حتى نحى مجتمعنا الديمقراطي ككل من اغتيال أصحاب الامتيازات الطبقية القدامى لكافة مكتسباتنا الوطنية . ولا يفوتنى التأكيد على أن المفهوم الطبقي للحرية هو فى جوهره مفهوم مرحلى ، أى أى أنه تكتيك سياسى يقصده الانتقال بالمجتمع من مرحلة متخلفة حضارياً إلى مرحلة متقدمة حضارياً . فإذا نحن أحرزنا التقدم الحضارى فقد استطعنا أن نخطم أحد العاملين الأساسيين فى غياب الحرية : إذ لا يعود باقياً سوى ترسيخ التقاليد الديمقراطية فى مجتمعنا .





صراع الأجيال

( ١ )

تطور القصة العربية، لا يمضى فى خط مواز لتطور الفن الروائى على الصعيد العالمى، ذلك أن تاريخنا وثقافتنا، لا يتناسبان طردىامع التاريخ الأوروبى أو الأمريكى، وثقافتهم.

غاية ما يمكن أن نفيده من الآداب الأجنبية، هو أن نضع أيدينا على نواميس تطورها وقوانين تقدم المجتمعات التى عبرت عنها.

والرواية العربية الحديثة حلقة جديدة فى سلسلة طويلة من الأشكال الفنية المتتالية التى صورت تاريخنا على مدى العصور. سواء قيس هذا التاريخ على نحو « طولى » أم سبرت أغواره فى لحظة زمنية قصيرة.

وقد تحررت القصة الأوروبية من عبء التاريخ منذ بداية هذا القرن. أى أننا لا نلاحظ فى الخمسين عاماً للماضية، ميلاً غالباً عند الكتّاب الأوربيين لكتابة الرواية التاريخية. فى الوقت الذى كان فيه أدباؤنا يولون تاريخنا جل عنايتهم، إحساساً صادقاً منهم، بأن هذا التاريخ يجب أن يخلد فى قوالب مرنة تختلف عن كتب التاريخ، وتعبيراً مخلصاً عن أزمنا التاريخية فى النصف قرن الأخير، حين لم نجد إلا فى ماضينا أمجاداً يعتد بها. وتجسداً لفرغ وجداننا من رابطة روحية وثيقة بأرضنا الاجتماعية، حيث أغمضت عيوننا عدة ظروف مريرة قاسية عن أن ترى فى وجودنا الإنسانى الراهن خامسة غنية لأدبنا. ومن ثم أصبح المفهوم السائد للرواية التاريخية هو أن نبحت فى بطون الكتب عن حادثة شيقة أو فضيحة مثيرة أو نبأ غريب. فحين قات أن أوروبا تخلصت من التاريخ قصدت أنها ألفت بذلك المفهوم التقليدى وراء ظهرها، وأخذت تنسج آياتها الفنية من حاضرها ومشكلاتها المعاصرة. غير أن هذا لا يعد سبقاً فنياً، إلا إذا عدناه سبقاً تاريخياً زمنياً.

وقد تخصصت محاولات الأدب العربي الحديث من اجترار حوادث التاريخ القديم ، أى أنها بدأت تتحرر من المعنى الكلاسي للرواية التاريخية .  
وبدأت فى نفس الوقت عنايتها بتاريخنا الحديث .. إما بتصوير مراحل تطوره عبر الزمن ، وإما بالتعبير عن قطاعات عريضة وجوانب معمقة ، فى مجرى زمنى قصير .

على أية حال، إذا أردنا أن نميز بين الفنان الذى يؤرخ لمجتمعه فى إحدى مراحل تاريخه والفنان الذى يقتصر فى تعبيره عن المجتمع على لحظته الحضارية الموقوتة، بموقف إنسانى خاص يجب أن نعنى أن أدبنا فى حاجة ماسة إلى كليهما معاً .  
وفى الأدب الحديث، محاولات ناجحة من كلا الجانبين . وإحدى هذه المحاولات هى رواية «الخدق العميق» للدكتور سهيل إدريس .. قدمها نموذجاً جديداً للفن الذى يؤرخ مراحل التطور الاجتماعى البشرى الخاص .  
ورغم أن المجتمع شىء موضوعى تماماً، إلا أن انعكاس قيمة ومثله وتطوره، على وحدة اجتماعية صغيرة - أسرة مثلاً - هو ما يستهدفه الفنان الصادق ، إذا أراد أن يعرض مفهومه الخاص عن الحياة .

ومن هنا قيمة التجربة الذاتية حين تصبح تجسيدا واعياً ، لكافة الظروف المحيطة بالواقع النابعة منه . والذى هو بدوره نتاج طبيعى للواقع الأشمل . . أى المجتمع الإنسانى بأسره .

و «الخدق العميق» هو حى فى لبنان اختلف الناس فى تبرير تسميته - وفيه تسكن أسرة يعمل رب البيت فيها بالتجارة - ولذا كانت « ندوة البساط» الشهرية للمشايخ ، من أقدس واجباته لتزداد تجارته عمراً ، ثم لكونه هو أيضاً شيخاً ، شيخاً يمثل جيلاً كاملاً ، تبلورت فى جيبته وعمامته كافة القيم والمثل التى كانت - فيما مضى - إفرازاً حتمياً لمرحلة تاريخية سابقة، والتي تحاول أن تكون

« تنويجا » لكافة القيم الإنسانية ، بأن تعترض كل ما يحاوله الجيل الجديد من خطوات جديدة .

والجيل الجديد إذن ، هو أبناء الشيخ الذين نشأوا في أحضان الأسرة حقاً ، ولكنهم عايشوا في نفس الوقت ، خائفة في القيم الجامدة التي يتشبث بها أهل الأسرة ، والتي هي تعبير عن خائفة النظام الاجتماعى القديم ، الذى تكون في ظروف مرحلة تاريخية مضت .

والقصة هي تصوير هذا الصراع بين الجيلين ، لينتهى بانتصار حاسم للجيل الجديد الناشئ وقيمه ، ومثله .

\* \* \*

وهكذا نعثر في بداية جوليتنا مع الفنان على « الحدث الروائى » الذى تنمو به الأحداث نمواً حياً متطوراً ، من شأنه أن يساعد على خلق بناء درامى متكامل ، وهذا ما افتقدته عند سهيل إدريس فى روايته « الحى اللاتينى » فقد خلت من نقطة الإنطلاق هذه. أعنى «الحدث الروائى» Action رغم تزامنها بالأحداث Events وهذا ما حال بينها وبين تكامل البناء الدرامى على النحو الفنى الصحيح .

أما فى « الخندق العميق » فإننا نرافق هذا الحدث منذ تأبطنا الفنان فى رحلة الصبي الصغير « سامى » الذى تجسدت فيه آلام جيل وأحلامه ، هزائمه وانتصاراته .. منذ كان يصر على الجلوس بين المشايخ وهم يرتلون الذكر ، لياً كل على راحته ، وليدندن بصوته الجميل الذى يذوب بين أصواتهم العالية الخشنة فلا تبدو ما فى كلامه من أخطاء .

كانت الظروف المحيطة بـ « سامى » كلها تهيئه لأن يصبح شيخاً . وأريد

أن أقف عند هذه النقطة ، لأننا كثيراً ما نهمل التأمل في الأحداث الواقعية التي ربما كانت رموزاً لواقع أكثر عمقاً .

فإنني أرى — مثلاً — أن الشيخ «أبا سامي» الذي يمثل جيلاً كاملاً يريد أن تتجمد كافة القيم والفكريات التي يعبر عنها ، بأن يصبح ابنه — أي الجيل الذي يليه — إمتداداً جامداً لنفس القيم والمثل بمعنى أن الجيل القديم لا يحسن مستقبله بأن يستودع مثالياته قلوب الجيل السابق ، وإنما يبقى «شكلاً» حديثاً لمضمون «الجيل القديم» . ومن هنا ينشب الأمس أظافره في يومنا نحن وليست عملية التحصين المستقبلي هذه إلا دفاعاً واعياً عن بقاء النظام الاجتماعي والاقتصادي الذي أفرز الشيخ «أبا سامي» وجبته وعمامته . وقد كانت مقومات النظام ودعائمه في خدمة هذا الدفاع . فحين دخل «سامي» المعهد الديني ولبس الجبة والعمامة — فأصبح تعبيراً مؤقتاً عن سلطة الجيل القديم — فإنه ذات يوم ص ٢٩ «وكان لم يتجاوز الزقاق المؤدى إلى بيتهم حين رآته جارة لهم ، كانوا يدخلون حديقتها ، هو ورفاقه كلما عطشوا ليشربون من أنبوب يصب في برميل هناك . وكانت الجارة واقفة على الباب الخارجي حين مر بها ، فإذا هي تطلق صرخة استغراب صغيرة ولكنها ، ما تلبث أن تقول : .

— إسم الله عليك ياسامي؟ لقد أصبحت شيخاً؟ أنظروا : إن نور الجنة مسطر على جبينه .

فابتسم ، ولم يلتفت إليها ، وحين إبتعد قليلاً وضع يده على جبينه يتحسس هذا النور » .

أما قريبه الثرى ، حين سمعه يرتل القرآن ، فقد أهداه ، قلماً مذهباً ثميناً . وهكذا فالظروف جميعها تدفع الطفل إلى إدخال جسمه في الجبة ، ورأسه في العمامة .

ولا شك أن هذه الظروف جميعها التي أوردتها الفنان « رمزية » بمعنى أنها تعبير فقط عن الظروف الموضوعية الكبيرة المحيطة بالجيل كله . وما « الطفل » نفسه ، وجبته وعمامته ، إلا رموز صغيرة .

ولكن هذه الظروف ليست « متجانسه » وإنما تحتوي في صميمها على « تناقضات » خفية تبدو أول الأومر، وكأنها « ظواهر طارئة » ولكن تفاعل الأحداث يوحى بأهمية هذه الظواهر وخطورتها في المستقبل .

وإذا عدنا إلى الشيخ سامي ، يوم أن أمره رئيس المعهد - هو زملائه - بحلاقة رؤسهم وإرخاء ذقونهم ، فإننا نكتشف أن إثنين فقط أطاعا الأمر ، بينما عصا الجميع أمر رئيسهم بشأن حلاقة الرأس . وإن كان بعضهم قد أرخى ذقنه .. إلا أن سامي - وشعر ذقنه لم يظهر في وجهه الطفل بعد - أخذ عقابه مضاعفاً ، وتساءل ص ٣٧ « لماذا نال كل زميل من زملائه عصا واحدة ، وهو عصوين؟ . وهل يكون الذنب ذنبه، إذا لم تظهر ذقنه بعد. ثم تأخذه الثورة فجأة ، فيتحسس موضع الضربة من رأسه ، ولا تهدأ نفسه قليلاً إلا بعد أن يشتم لحية الرئيس » .

وإذا توغلنا إلى مضمون الجبة والعمامة ، فإننا نزداد وعياً بهذه الظواهر المتناقضة ، فدرس « الحديث » ( ص ٤٤ ) كان يقذفهم في حيرة وتامل شديد. ذلك أن المدرس أبلغهم أول الأمر أن هناك ما يزيد على ثلثمائة ألف حديث منسوبة إلى النبي وهي زائفة وأنه لن يدرسهم إلا الأحاديث الصحيحة ، ولكنه مع ذلك كان يلقنهم كثيراً بما يشبه الخرافات على أنها من صحيح الحديث وكان يشرحها لهم شرحاً غريباً . لا يطمئنون إليه ، ولا يثقون به . وقد شك أحد الطلاب يوماً بحديث أوردته لهم هذا المدرس الشيخ ، وعبر عن شكه أمامه ، فإذا به يفض ويثور ، ثم يروي لهم أن رجلاً شك في حديث نبوي يقول « إذا قام أحدكم من النوم فليغسل يده ، فإنه لا يدرى أين باتت يده » وأضاف المدرس

أن هذا الرجل الذى شك بهذا الحديث سخر من مضمونه وأخذ يتساءل « أين يمكن أن تبيت يدي؟ إنها إلى جانبي .. قال الأستاذ الشيخ : وحين نهض الرجل فى اليوم التالى ، وجد يده داخلة حتى المرفق فى إسنه . . واضطر الطبيب إلى قطع يده ! وعلق المدرس على ذلك الحديث بقوله : فلا تشكوا بنائى بأقوال الرسول . . . »

وقد برع المؤلف فى التوفيق بين « تناقض » هذه المظاهر ، والنتيجة الحتمية — المتناقضة — لهذا التكوين النفسى والاجتماعى .

والشيخ سامى ، يؤدى الفرائض الدينية فى أوقاتها . ولا ينسى أن يزور السينما مع رفاقه الذين يتمادون فى غيهم حين ينحرفون إلى زقاق معتم مجاور للسينما ، لا يعرف هو تماما . ماذا يوجد أو يحدث هناك (ص ٥٤) .

وإذا كان المضمون الإنسانى لأعمالنا اليومية يفرض شكله المناسب فإن الجبة والعمامة لا مكان لهما فى السينما « ص ٥٣ » والصلاة والصوم لا يمنعانه من « الكذب » عند اللزوم . فإذا سأله أبوه إلى أين هو ذاهب ، كان الجواب أنه مدعو إلى سهرة مع زملائه لتلاوة القرآن .

هذه التناقضات الثانوية الصغيرة التى أسهمت فى بناء الصبي ، كانت فى تفتح دائم الحدة والوضوح . الأب فى البيت يحدثه بلهجة جافة ص ٨٧ :

« — إننى أمنعك على كل حال من مجادلتى . . لقد أصبحت وقتاً بالفعل »

نفس الكلمات التى سمعها من رئيس المعهد . . . وهكذا فالبيت والمعهد كلاهما فى وفاق . . . أى أن رسالتهما واحدة : تجميد القيم الهرمة ، بكظم أية انطلاقة من الصدور الجديدة النامية .

ولسكن هذا كله ، لا يسد على الإنطلاقة الوافدة طريقها ، إذ سرعان ما يجيب سامى (ص ٧٨) :

« — لا . . لست بالوقح . . كل ما هنالك أنتى أخالفك بالرأى ؟ » .

ومن هذا الموقف يتضح الصراع جلياً واضحاً ، فبعدما كانت نقائص الحياة والمجتمع تصطارع بين أضلع سامى فى خفوت هامس أصبح مضطراً ، لأن يفصح عن حقيقة ما يمور بداخله ، . . هذا الذى أوشك على أن يبدأ معركة سافرة بين جيلين .

وقد كان « الحب » هو الثقاب الذى أشعل المعركة . ذلك الحب الذى يلتهب فى وقدة الكبت والحرمان . . فإذا هو تعبير عن « نار الجنس » التى أشعلت لهبها جذران التقاليد ، دون أن تطفئها .

والجيل الذى مثله « سامى » واخوانه ، هو جيل « ضحية » فالعواطف البشرية لا تنمو فى وجدانه صحيحة صادقة ، لأنها لا تجد ظروفًا نقيه تسمح بالنمو الطبيعى غير المنحرف . فسامى لم يصادق « سمياً » ولم يقربها قرباً حقيقياً . . وإنما « ابنة الجيران » التى فوجىء جسده بقربها ، وإذا العاطفة النامية بينهما هى التى تحرق الجسد الظامى إلى الجنس ، وليس تحرق العقل التواق إلى المعرفة الحميمة بالصدىق الآخر .

والقيم المعبأة فى العمامة ، تحول دون هذا الحب ، . . و « سمياً » تقولها صريحة مخلصه « ص ٧١ » :

« — أرجوك .. لاتذهب معى .. أنت شيخ » .

أما أبوه ، فقد أحس زلزالاً يخضع أساس البيت حين سمع الخبر ، ومن ثم يزجره بعنف « ص ٧٧ » .

— بلى .. إنه لا يلىق بك ، أنت الشيخ ابن الشيخ ، أن تتبادل الرسائل الغرامية مع ابنة الجيران .



وناظر المعهد الديني أيضاً ، له رأى «ص ٩٨» .

« — إن الطلاب هنا للدراسة ، لحفظ القرآن والحديث والفقہ لا للخفة

والطيش والحب» .

ولكن سامى لم يعد ذلك « الفر » الذى ينهكه الصراع الداخلى المر ، دون أن يملك «بوصلة» موجهة لهذا الصراع . فهو يدرس اللغة الفرنسية ويقول لحيبته أنه « شيخ مودرن » ص ٧٤ « ويتحدى أباه صارخاً «ص ٧٧» :

« — إن الله لم يخلق المشايخ بلا قلوب» .

وينكب على الدراسة المدنية فى المنزل ، ثم ينال « البكالوريا » . . . وتقبلور معاله الايجابية حين ينزع الجبة والعمامة .

فإذا اعتلت وجهه أبيه سمات الجزع والمفاجأة ، قابله فى شجاعة ص ١١٩ :

« — إن هذا أمراً لا يعنيك » .

فيكون نصيبة صفعتان لاهبتان ، وتروى لنا « الإبنة » هدى أن أباه أمسك بعمه إبنة ص ١٢٢ . . . وحاول أن يضعها على رأس سامى كرها وقسرا . وكان وجه أخى قد احتقن بالدم من أثر الصفعتين ، ومن غضب وحشى كان قد استبد برأسه لحظة ، ولكن هاتين اليدين الكبيرتين الضخمتين تغلبانه على أمره . ثم ترفعان بصفعتين آخرين أعنف وأقسى . . . وإذ ذاك سمعنا صرخة توجع واستنكار تند من فم سامى ، ورأيناه يتراجع إلى خلف ، ثم يتناول العمه التى كانت قد استقرت على رأسه ، ويقذف بها أرضا ، بكل ماملكت قواه . ثم لا يكتفى بذلك ، بل ينحنى فيأخذها عن الأرض ، ويحل المنديل عن الطربوش بسرعة فائقة ، ويحاول أن يمزق المنديل بيده . فيعجزه ذلك فإذا هو يتناول بين أسنانه ويعمل فيه تمزيقاً وتقطيعاً ، ولقد احمرت عيناه . وانبعث منها شرر حيوانى غريب .

وهذه قمة الصراع الحادة فى الحدث الدرامى .. ورغم أن الرمز يلعب هنا دورا كبيرا ، فإنه لا يتعالى فوق المستوى الإدراكى للقارىء .

وأزمة اللقاء الحاسم بين النقيضين تولد دائماً تلك الشرارة الجديدة التى تصهر الشكل الاجتماعى للتجربة الإنسانية . فبينما ينتصر النقيض الجديد النامى ، نكتشف نقيضاً جديداً — فى نفس اللحظة — يتولد على الخط الرئيسى للحدث ، وتتوالد نقائض ثانوية صغيرة . . . . . ويتمدد الصراع من جديد .

و حين خلع سامى عمامته ، فإنه كان على وعى تام بأن القيم الفكرية التى يتضمنها نسيج العمامة ، لم تعد بقادرة على أن تساير المجتمع الجديد البازغ ، فيقول لأبيه ما معناه أن « العمامة تاج العرب » هى كلمات صادقة فى تعبيرها عن مرحلة متخلفة من تاريخ العرب .

ونقطة التحول فى حياة هذه الأسرة ، هى انعكاس أمين لنقطة التحول التى اجتازها المجتمع العربى فى لبنان ، بعد الحرب العالمية الأخيرة .

وآثار هذه المرحلة العصبية على الأسرة ترمز إلى أثرها على طبقة إجتماعية معينة فى القطاع العربى ، بصفة عامة ، فرغم أن دخلها يتقلص شهراً بعد شهر ، إلا أن ربها « يرفض أن يعترف بأن عهد الرخاء قد زال ، وأنه يوشك أن يؤول إلى الفقر ، إن الله يرزق ، مادام هذا البساط يعقب دائماً لقله ذكر فيها اسم الله كثيراً . « ص ١٢٥ » .

أما سمياً « فقد نزحت إلى القاهرة حيث تزوجت ابن عمها » ص ١٢٠ « ودخلت المجتمع الأرسقراطى ، وأصبح لها فيه مركز مرموق . وحين تلتقى بسامى — بعد سنوات ثلاثة — تقول له « تذكرت ، وأنا أقرأ اسمك فى إحدى الصحف فى برنامج الإذاعة اليوم — فقلت لا بد أن أراك . . . . . إنك على الأقل صديق قديم » .

ولا تقنله المفاجأة ، وإنما تزود فراغة العاطفي بطاقة ضخمة من العمل ،  
والكد ، والمثابرة . إنه يعبر — مرة أخرى — عن هذا الجيل « الضحية » الذي  
تمزقت حناياة تحت وطأة الفصل الحاد ، أو النقلة التاريخية من المجتمع المنتفخ المغلق ،  
إلى مجتمع الرشد .

ولا تلبث هذه الإيجابية الرائعة ، أن تنجسد في العلاقة الجديدة بين رفيق  
زميل سامي ، وهدى . فقد تحول سامي ذلك الشيخ المعمم إلى شاب يعنى في  
عمق ، مدى ما يعتلج في صدر شقيقته نحو صديقه « رفيق » منذ زمن لم يقف حائلاً  
بين أظافر الجيل القديم متمثلاً في سلطان الأب ، وبين مستقبل هذه العاطفة  
الوليدة — وهكذا يفسح لها فرصة التجاوب الصادق الحر حتى يتأكد من  
عاطفتها ، ويبدأ آن في ثقة وإخلاص ، بناء عش الأحلام . حتى إذا اعتاقت  
سبيلهما العوائق كانا على موعد جاد مع الزحف السريع إلى الغد الأفضل .

وكان لا بد من هذه المعوقات ، فالأب ، والأب دائماً ، يقف سداً منيعاً  
في وجه هذا الحب حين يقول ص ١٤٦ .. ولهذا فقد قررت أن تنقطعي عن  
المدرسة التي تعلمك الفساد ، وأنا أمتنعك منذ اليوم عن ارتياد هذه المدرسة ،  
ولن أدفع لك الأقساط بعد الآن .»

ولكن الجيل الصاعد لم يقف . . . لن يتردد سامي في أن يقول : « إنك  
تستطيع ألا تدفع الأقساط . . . ولكني أؤكد لك أنك أمهالن تنقطع  
عن المدرسة » .

لقد أفلت الزمام نهائياً من مركز القيادة ، ولا بد أن تحدث الخلخلة  
التاريخية ، بين تداعى الأساس القديم ، وقيام البناء الجديد ، وبدأت هذه الخلخلة  
واضحة ، عندما اهتزت المعايير الأخلاقية في الأسرة ، فالأب الشيخ يعادى  
سامي وهدى ، لأنه « ليس هناك من صالح إلا فوزى ، رضى الله عنه ، إنه على

الأقل يساعدني في الإتفاق على البيت ، ويتحمل نصيبه من المصروف « ص ١٥٦ بينما هذا الإبن الصالح قال أشياء كثيرة أثناء نومه الليلة الماضية، وكان فمه يفوح برائحة الخمر ..

قال ص ١٥٨ « إستمعي يا حبيبتي .. أنت امرأة داعرة . جانيت خير منك إنها ترقص رقصاً رائعاً .. وجسدها حار .. وعفاف خير منكما . إنها أكبر داعرة في الدنيا . هاتي شفتيك ايها ... لا إسمعي .. إعطيني انكأس . خذي هذه عشر ليرات . سأعطيك كثيراً غيرها . أغلقى الآن فمك »

وبدأ هذا الاختلال أيضاً في العلاقات بين أفراد العائلة . فقد صاح سامي بأمه يقول ص ٨٠ « دعوني وشأني .. فإنه لا علاقة لأحد بأموري الخاصة » وفوزى أجابها مرة أخرى ص ١٥٧ « أن هذه أمور لا تعنيك .. وخير لك أن تعودى إلى مكانك الطبيعي : المطبخ » . والأب — الشيخ نفسه — حين أعلن زواجه الثانى ، أخذ يهددها بقبضة يده، وهو يركز على أسنانه قائلاً « أن لك أن تحرسى . لقد قلت لك انه لا دخل للولاد بذلك ان هذه قضية تعينى .. تعينى وحدى » فهذه الفردية الجاسمة التى تفشت بين الجميع فجأة هى المظهر الأنحلالى للأسرة .. أو الانفصال الروحى بين أفرادها . وهو الانفصال التاريخى بين جيلين ، تأثرت بهزته الأسس اللبنانية للمجتمع الجديد . إذ كان لا بد لهذه الوحدة أن تنقسم لتستعيد ضياعها على نحو مغاير للمجتمع القديم .

وعندما تقف هدى عند باب قاعة الامتحان ، يصافحها سامي بحرارة قائلاً ص ١٧٩ « لا تتراجعى يا هدى . إنك بحاجة إلى أن تنظرى أمامك جلياً واضحاً .. وينبغى ألا تكون على عينيك غشاوة . »

وفهمت سريعاً ما كان يرمى إليه ، فمدت يدها ، ونزعت عن رأسها

ووجهاً الحجاب ، ثم سامته إياه فتناوله على مهل ، وأخذ يطويه ، ثم نظر إليها مبتسماً وقال « أتعرفين عمامتي .. إنه يذكركني بها ».

وسقطت القلعة الأخيرة . ورفع رب البيت يده إلى السماء مستنجداً  
ص ١٩٧ « اللهم غفرانك ورحمتك . إني أعوذ بك من هذا الجيل ، وأبرأ  
من هذه الأسرة الفاسدة . »

ويبدو أن السماء ، فهمت دعاءه بشكل مختلف ، فما لبث أن أصيب بالشلل  
ومات . بينما خطبت هدى إلى حبيبها رفيق ، وتوجه سامي شطر باريس ليكمل  
دراسته . وأنشد الجيل المتوثب أغنية النصر . فليس موت الشيخ ، إلا جنازة  
حقيقية شيعت بها قيا أدت دورها ومضت .

\* \* \*

وليس شك أن الدكتور سهيل إدريس قدم لنا عرضاً فنياً دقيقاً لعملية  
« الخاض » الاجتماعية التي عاناها أبناء جيله . وقد استغل تجربته الذاتية استغلالاً  
موضوعياً . بمعنى أنه كان يرى الأحداث النابعة من دأثرته الخاصة بعدسة  
موضوعية . ومن ثم رأينا شخوصه جميعاً من خلال ذواتهم الحقيقية لامن وراء  
نظراته الشخصية . وربما جاء التركيز الدقيق في عرض التجربة ، نتيجة طبيعية  
لإبراز المحتوى الإنساني للقصة ، دون اللجوء إلى هوامش الحدث الروائي . ومن  
هنا برزت العلاقة الطبيعية بين الشخوص في جو سيكلوجي ناجح ،  
وتنافست الأبعاد الزمنية والمكانية لدرجة أوحى — على الدوام —  
بصدق التصوير وطبيعة السير الدرامي للحوادث . وقد صور المحتوى الفكري  
للرواية منذ البدء في إطاره العام ، فإذا طريقة العرض والتناول لا تعتمد أسلوباً  
هلامياً ضبابياً في تغليف المواقف الإنسانية . وإنما غلفت بلغة سليمة واضحة .

غير أن هذا البنيان الناجح قد تأثر — وتصدع — حين عزل الكتاب البناء الاقتصادي والاجتماعي للأسرة عن « الفرشة » الاجتماعية الاقتصادية للمجتمع اللبناني . ولذا لم أحس في حي « الخندق العميق » والجيل ، والمعهد الديني ، وبيوت الأصدقاء بالرائحة المميزة لهذا المجتمع . ذلك أن المؤلف قد أهمل همزات الوصل الحية بين طبقات المجتمع ، وأغفل — بالتالي — ما بينها من تشابك عضوي . لا ريب أنه قائم بالفعل ، خلال الحركة الدينامية في داخل هذا المجتمع .

ولست أطلب من سهيل أدريس موقفاً فلسفياً خاصاً في نظره للحياة . لأنه بغير شك صاحب موقف ما ، سيطر على عمله الفني بوعي منه أو دون وعي . وربما كان هذا الموقف — أو المنهج — هو السبب في عزلته عن الواقع الإنساني المحيط به . فالأحداث الأولية في القصة وقعت في الفترة ما بين الحربين وهي فترة خصبة مليئة بالتغيرات الجسام ، التي كان لها انعكاس واضح على المنطقة العربية ولكننا لم نشهد لهذا الانعكاس أية آثار على الأرض الاجتماعية في البناء الروائي « للخندق العميق » . وهكذا بدت بعض المواقف الإنسانية باردة من حرارة التلوين التاريخي للتجربة . فعندما أراد القصاص أن يؤرخ لمرحلة معينة من الرواية اكتفى بأن يحيطنا علماً بأن الحرب العالمية الثانية كانت قد أعلنت منذ ثلاثة أيام « ص ٩٤ » وتلت ذلك أحداث كثيرة ، لم تنعكس آثارها على الأسرة إلا في أضيق نطاق . وقد تخلف عن هذا المنهج غير المتكامل أن تعرض التصوير الموضوعي لخيوط التجربة ، لعدة اهتزازات . فالتحرر الذي أصاب سامي يتطرف به في وساطاته بين رفيق وهدى إلى حدود غير معقولة ثم ان التجسيد الفكري لبعض الشخصيات كرفيق مثلاً لم يكن واضحاً حتى يمكننا أن نقنع بسلوكهم الخاص . ربما كان ذلك نتيجة طبيعية لمنهج المؤلف في التحليل النفسي . حيث أنه لم ير في التشريح السيكولوجي من خلال التفاعل الدرامي ، منهجاً سليماً في

تسليط الضوء على شخوصه من الداخل والخارج . ومن ثم بدا بعضهم باهتاً تكاد ملاحظته لا تبين .

وعندما اراد المؤلف أن ينفذ بقارئه إلى موقف ما ، وارتأى أن الراوى بضمير الغائب لن يتمكن من هذا النقد ، اسند دقة الرواية إلى لسان « هدى » لأنها أقرب الشخوص إلى تبيان ذلك الموقف .

وأعتقد أن الكتاب الأوروبيين الذين كانوا يتهجون في كتابة رواياتهم هذا المنهج ، بأن يروى القصة الطويلة أكثر من شخصية في العمل الفني . .أعتقد أن الأمر عندهم لم يكن مجرد « تغيير وجوه » في طريقة تناول الحدث ... وإنما كانت الضرورة الفنية هي التي تحدد ذلك الشكل بما يتناسب مع المحتوى الإنساني للعمل الفني . ولم أر في « الخندق العميق » ما يبرر هذه الوسيلة بل إنها في بعض الأحيان تحولت إلى « عائق » سيكولوجي عند الملتقى .

\* \* \*

غير أن كل ما يعترض طريقنا من عوائق ، ذاب تماماً في حرارة النبضات القوية التي خفقت بها صدور سامي وهدى ورفيق ... والقراء أيضاً ، لان انتصار هؤلاء الثلاثة ، لم يكن انتصاراً شخصياً وإنما كان انتصاراً موضوعياً لجيل كامل .

هذا الجيل الذي عير عنه — بغير وعى — تعبيراً سليماً ، أحد شيوخ المعهد الدينى ، حين أقبل اليوم الذى سيرتدى فيه سامي الجبة والعمامة « ص ٢٩ » وتقدم بخطى ثقيلة نحو الخياط الذى وجد له جيبته بسرعة فألبسه اياها . ولكنه لم يقل له ، كما قال للذين سبقوه « مبروك يا مولانا » بل قال له « اسم الله عليك » فابتسم له بسداجة ، وتقدم من مدرس التفسير وبسط له طربوشه . فأخذ يلف عليه العمامة ، ولكنه لم يكدهم يفرغ من لفها ، حتى انفرطت بين يديه ، فتأفف قليلاً ،

وعاد إلى إدارتها على الطربوش من جديد . غير أنها ما لبثت أن انفرطت مرة أخرى لسبب لم يفهمه هو ، ولم يفهمه المدرس الذي التفت إليه ، وقال له بهدوء .  
— أنت منحوس ... ستكون شيخاً منحوساً .

فلم يدرك كيف يكون الشيخ المنحوس ، ولم يهتم كثيراً بهذا القول ، فقد كان نافذ الصبر يود أن يفرغ المدرس من لف العمامة .

ولو رأى مدرس التفسير « سامي » هذه الأيام لضحك كثيراً وهو يرى رأسه عارياً ، فقد صدقت نظراته ، ونحس الولد .. ولكن هذه الضحكة ستموت ، حين يرى في وجه سامي شيئاً يقول : كلا .. إن العمامة ليست تاج العرب . وإنما هو التطور ، تاج العرب .. والبشر جميعاً .

## — ٢ —

من يتتبع الإنتاج الروائي للفنان سهيل إدريس ، سوف يكتشف خيطاً واضحاً يتخلل جميع أعماله ، هو العناية المفرطة بالتجربة الشخصية في حياته الخاصة . ففي قصته الأولى « الحى اللاتيني » نواجه تجربته في باريس ، وفي قصته الثانية « الخندق العميق » نلتقي بطفولته وصباه قبل رحيله إلى فرنسا . غير أننا في كلا القصتين ، نعثر من خلال الأحداث الموازية للتجربة الشخصية ، على قضية عامة تصطنع لنفسها محوراً درامياً في الرواية . هي في « الحى اللاتيني » قضية اللقاء بين حضارتنا والحضارة الأوربية ، وهي في « الخندق العميق » أزمة التناقض بين القديم والجديد في حياة جيلنا المعذب .

أما في قصة سهيل إدريس الجديدة « أصابعنا التي تشرق » فنحن نفتقد منذ البداية ، ما يمكن تسميته بالحوار الرئيسي في الرواية ، ذلك أننا نفتقد في نفس اللحظة ما دعوته منذ قليل بـ « القضية » التي يمكن أن يثيرها العمل الروائي .



فبالرغم من ازدحام القصة بالأحداث الوطنية والعاطفية ، إلا أن هذه الأحداث لم تتجمع في بؤرة واحدة يمكن أن تكون نقطة الانطلاق لتجربة المؤلف بكاملها .

والقصة تروى لقاء « سامى » وهو أحد الأدباء بـ « إلهام راضى » إحدى القارئات للمجلة التي يديرها مع شريكه « سمير » و « ضياء » . ويترك هذا اللقاء أثره ، فيعمل من جانبه على تكراره ، حتى يحس بأنه قد أحب هذه القارئة التي تحدثت إليه طويلاً بشأن روايته السابقة « على ضفاف السين » ، كما دافعت عن مجلته أمام أحد أصدقائه من الشعراء « هانى الغريب » الذى يتعصب للبنان تعصباً غريباً يدعو للمناداة بلبنة العالم ، بينما تدعو « الفسكر الحر » للقضية العربية . ومن أصدقاء هذا الأديب أيضاً « وحيد حقي » الكاتب الممتاز الذى يتدهور بمجرد انتمائه إلى « حزب الهلال » الذى يعادى الحركة العربية . وكذلك هناك « عصام الحلوانى » الشاعر الذى تحقق له قلوب العذارى ، والذى تتطور علاقته بأديبنا « سامى » إلى أن يشترك معه فى إنشاء دار للنشر ، بعد أن استقل « سامى » بمصته من المجلة ، واشترى حصتى شريكه صاحباً « دار الفنون » . وهناك أيضاً الأديب « كريم الهادى » الذى يحيط نفسه بعزلة صارمة لما يحسه من اختلاف مع جميع البيئات الأدبية وأهدافها . ونعرف من السياق أن « سامى » له علاقات عاطفية عديدة ، بدرجات متفاوتة فهى علاقة جسدية محض مع « رفيقه شاكر » التى ما أن تتعرف على « عصام » حتى تبدأ معه علاقة جديدة ، أرّخت لها فيما بعد فى قصتها « مغامرة » . ثم علاقته بـ « سميحة صادق » الفنانة التى تدرس بإجترا ، وكان قد دعاها إلى لبنان للمشاركة فى مؤتمر أدبي ، وحينئذ أحست بعاطفة حبه تنمو فى قلبها رويداً إلى أن علمت بخطبته فزواجه من « إلهام » فجاءت إلى بيروت لتثنيه عن الاستمرار فى هذا الزواج ، ولكنه أبى إلا أن يردّها خائبة . وتتطور الحوادث فتشتعل

الثورة الجزائرية ، ويستشعر « سامى » حرجاً فى عمله بمعهد بكفيا للتدريس اللغة العربية للموظفين الفرنسيين ، إلى أن يحدث الغزو الفرنسى الإنجليزى الإسرائيلى على مصر ، فيقدم استقالته مطمئناً إلى سلامة موقفه الوطنى .

وتكون إلهام طوال تلك الفترة قد أحست « شيئاً ما » يهتز فى داخلها كلما رأت « عصام الحلوانى » أو قرأت له ، أو تذكرته لسبب من الأسباب . وهى لا تنسى نظرتيه إليها حين رآها لأول مرة ، وضغطة يده على يدها حين التقى بها آخر مرة قبيل سفر « سامى » إلى القاهرة للاستشفاء . ويحضر عصام فى غياب سامى إلى مكتب المجلة حيث يرى إلهام تقوم ببعض الأعمال فيقرأ لها إحدى قصائده حتى تغيب عن وعيها ، فإذا أفاقت تحسست وقع شفتين غريبتين على شفثيها . وعندما يعود سامى من القاهرة ، يقدم لها مذكراته كمن يقدم حساباً ، فقد سبق أن وعدّها بأنه لن يخفى عنها شيئاً بعد أن أصبحت حياتهما شيئاً واحداً . وتقرأ فى المذكرات أنه قصد إلى منزل « سميحة صادق » فى الدقى . وتنتهى القصة بأن تذهب إلهام إلى المكتب فلا تجد سامى ، وإنما تراه فى صومعته الصغيرة وقد بدأ فى كتابة روايته الجديدة التى أرقته فترة طويلة .

ولعل هذا المشهد الأخير فى الرواية هو التجسيد الحقيقى لما استهدفه الكاتب من التعبير عن أزمة الفنان مع الكتابة . بل إن المؤلف أدار كثيراً من المشاهد حول هذا المحور ، فكانت العلاقة العاطفية بين « سامى » و « إلهام » قائمة على أساس استعدادها لأن توفر له المناخ الصحى للإبداع الفنى ولكن تراكم الأحداث الجزئية حول هذه النقطة أضاع عليها أن تكون محوراً درامياً للرواية . فبدلاً من أن يركز المؤلف على هذه الحالة النفسية الشائعة عند الأدباء حين تستعصى على أقلامهم عملية الخلق ، وبدلاً من استقطاب الجزئيات

الصغيرة في حياة « سامي » التي أسهمت في صياغة أزمته تلك ، نراه يبورها في أعبائه الكثيرة في الإدارة والتحرير والتدريس . . . إلخ . مما نفي عن الأزمة طابعها الذاتي المتفرد .

على أن فقدان هذا المحور ، لم يفسح المجال لمحور آخر يستند عليه الهيكل القصصي . . . فقد ذابت المسألة القومية في السخرية من حزب الهلال والأرجوانيين بينما كانت تستطيع هذه القضية أن تشق لنفسها مكان الصدارة من البناء الروائي . ولكن المؤلف آثر أن « يستعرض » علاقاته الشخصية ببعض الأدباء الذين انحرف بعضهم عن القومية العربية ناحية اليسار أو ناحية اليمين ، ولم يحاول قط الإفادة الفنية من هذه المجموعة من العلاقات بأن يصور انعكاساتها على دوره هو تجاه الفكر والأدب . وحقاً نحن نلاحظ أن علاقته تتحدد بهذا الأديب أو ذلك حسب درجة ابتعاده أو قربه من رسالة « الفكر الحر » ، إلا أن المنهج التسجيلي المباشر الذي يسود القصة كلها ، قد ألغى القيمة الفنية لتلك الظاهرة .

كما ضاع المحور الروائي مرة ثالثة في محاولة المؤلف أن تكون قصة سامي مع إلهام هي ذلك المحور . فقد تنازلت العلاقة بين الإثنين عن أن تكون نقطة الإنطلاق الرئيسية في الكيان القصصي ، حين اعتمد المؤلف على إبراز الصورة الخارجية لهاتين الشخصيتين دون التعمق في داخلهما . . . ومن ثم لم يكن ثمة صراع حقيقي على الإطلاق بين النزعات الفردية الخاصة الكامنة في أية شخصية إنسانية و « الآخر » مهما بلغت العلاقة بينهما مبلغاً رائعاً من الحب والمودة والإلتقاء الذي أدى إلى الزواج . إن الأحاسيس الغائمة الباهتة التي استشعرتها إلهام إزاء الشاعر عصام الحلواني لم تكن من الحرارة والصدق بالدرجة التي تبرر هذه النهاية التي تنسحق فيها شفتا إلهام تحت شفتي عصام . فهذه النهاية ليست إلدفاعاً نفسياً غير موفق عن العلاقة الجانبية بين سامي وسميحة صادق .

وكان من الممكن أن يعوض ضياع المحور الدرامي للرواية ، قيام حدث رئيسي تتبلور من خلاله الأحداث الجزئية . والملاحظة السريعة والأولى على « أصابعنا التي تتهرق » تقول إنها خلت من هذا الحدث تماماً ، وإن لم تخل من الأحداث الكثيرة المتزاحمة . بعضها له ما يبرره في السياق التعبيري ، والبعض الآخر لا يبرره سوى الشكل غير القصصي الذي أراده الكاتب ، أو أفلت رغماً عنه . إن تصوير المؤلف للتطور التفصيلي لمجلة « الفكر الحر » لم يسهم قط في تكوين الحدث الروائي ، بل على النقيض من ذلك ، فقد ساعد على تشتت الجزئيات الموحية ، التي كان يمكن لها أن تصوغ محوراً درامياً في القصة . كما لست أعتقد أن فضائح « رفيقه شاكر » و « سلمى العكاوي » و « عبلة سلطان » قد أضافت شيئاً ذا بال إلى المضمون الكلي الذي جند له الكاتب كثيراً من الجريئات الأخرى الناجحة . بالإضافة إلى ذلك أرى في رسائل « عزيز » من « ريودي جانيرو » إقحاماً لتجربة جميلة في ذاتها ، ولكنها ليست خادمة للتعبير عما يقصد إليه الكاتب . أما مأساة « وحيد حقى » وتجربة « عصام الحلواني » فلم تعطيانى إحساساً عميقاً بالمأساة أو معنى التجربة . ذلك أن مأساة الأول ظلت منذ البداية قاصرة على التناقض بين الحزبية والأدب ، وتجربة الآخر ظلت في حدود التناقض بين الزواج والفن . ولو أن المؤلف سارع بانتقال جوهر المأساة ومضمون التجربة من عشرات التفاصيل الصغيرة التافهة ، لاستطاع أن يجعل منهما مرآة موضوعية لأزمته الخاصة .

من هنا أقول أنه لم يكن ثمة حدث رئيسي في الرواية تتجمع حوله الأحداث وإنما كان هنالك استعراضاً مطولاً لعدد من العلاقات الثنائية أو الجماعية ، ومجموعة من الأحكام القاطعة على تجارب النماذج البشرية المعروضة ضمن هذا الاستعراض . ولم يكن هناك ذلك الخيط الدقيق الذي يصل بين المفارقات والمتناقضات في هذه الأحداث جميعاً ، فيصنع من وحدتها التماسكة حدثاً شاملاً .

إن غياب المحور الدرامي والحدث الروائي في القصة ، كان عاملاً هاماً في غياب الشخصية الفنية . فالتجربة الإنسانية وحدها لا تقدم لنا سوى الشخصيات الإنسانية عارية من الرداء الفني . والفنان يقدم الرداء إلى شخصياته بأدواته التعبيرية ورؤيته الذاتية . والمقصود بأدوات التعبير هنا هو ما يخلعه الفنان على شخصياته « الخام » من صيغة تصويرية جديدة ، فتكون هذه الصيغة الفنية هي الفرق الحاسم بين الشخصية في الواقع ، والشخصية في الفن . والمؤلف لا يستطيع أن يمنع القارئ أو الناقد الذي يعرف الشيء الكثير عن « أصول » روايته من أن يقارن بين شخصياتها كما كانت عليه ، وبين ما آلت إليه . والمقارنة الموضوعية المنصفة تؤكد أن سهيل إدريس لم يقم بهذه العملية الخطيرة التي تحول الشخصيات الإنسانية إلى شخصيات فنية . وأرجو أن يكون واضحاً أنني لست أعني بالشخصية الفنية مطلقاً أن تكون نموذجاً أو نمطاً ، فهذا التعريف أبعد ما يكون عن خاطري . ولكن قصدت — مرة أخرى — إلى هذا التكوين الخاص الذي تتبلور فيه المعالم الخاصة للشخصية ، بحيث تقتصر هذه المعالم المختارة على المساهمة في الكيان التعبيري الأكبر للعمل الأدبي . وليس شك أن كثيراً من شخصيات « أصابعنا التي تشرق » وأحداثها ، لم يكن له نظير في الواقع ، وبالتالي فهي وليدة شرعية لخيلة الكاتب فحسب . ومع ذلك فالنهج التعبيري عنده لم يصل بتلك الشخصيات والأحداث إلى مستوى فني ، لأنه تناولها من نفس الزوايا التي تناول منها الشخصيات الواقعية . هذه الزوايا هي الاقتصار على الحركة الخارجية والشكل المسطح وانعدام الغاية الفنية من تركيب الحدث أو الشخصية على نحو معين .

أما الرؤية الذاتية ، وهي العنصر المقابل لأداة التعبير في بناء الشخصية ، فإننا لم نر عند المؤلف سوى « الرأي الشخصي » في السلوك الخارجي لشخصياته ، ولم ألاحظ قط أنه تابع التطور المعقد الذي يتعاضم في ذات الإنسان وفق الأحداث

التي يمكن تحريكها من جانب الفنان حسب غايته الفنية والفكرية معاً . وما أبعاد المسافة بين الرأى الشخصى والرؤية الذاتية فى عملية البناء الفنى للشخصية الإنسانية . فالرأى الشخصى يجعل من الشخصية بوقاً دعائياً ، وتمثلاً مجوفاً ، والرؤية الذاتية تنير لنا الأبعاد الخفية من الذات الإنسانية .

يتبقى بعدئذ سؤال هام يتعلق بمستقبل الرواية العربية : ألن نخرج من نطاق المنهج التسجيلى فى أدبنا الروائى ؟ إن التقريرية لم تعد هى اللفظة المباشرة أو العبارة الصارخة ، ولكنها تجاوزت هذه الأخطاء البشعة ، إلى أن تكون « القصة كلها » تقرر شيئاً ما بـ « صورة » مباشرة . بمعنى آخر أنها تحرم الفنان من أن تكون له « رؤيا » تقرب به من النبوة .

و « أصابنا التى تحترق » زاخرة بالتقارير المباشرة منذ تعرف سامى إلى إلهام ، إلى أن عرض لنا فى متحفه الخاص تلك النماذج البشرية التى تزدحم بها القصة . وليس هذا بالعيب الوحيد ، وإنما لكونها تنهج فى ذلك نهجاً تسجيلياً خالصاً ، فقد أفرغت العمل الأدبى من « الرؤيا » التى ينبغى على الأديب المعاصر أن يقدمها إلى العالم ، فقد كان الفنان وما يزال ضميراً لهذا العالم .

الواقعية الاشتراكية  
في النقد العربي الحديث

بدأت تسمية الاتجاهات الأدبية والفنية منذ أواخر عصر النهضة . وانتعشت حينذاك حركة جماعية تقنتي آثار القدامى من الأغريق والرومان ، وتستمد أصولها النظرية من أرسطو ، فسميت بالحركة الكلاسية لترسمها خطى الأقدمين فيما أبدعت من آثار ظل الطابع المدرسي سمتها الرئيسية . ولم يكن هذا الاتجاه إلا تعبيراً فنياً عن يقظة العالم الأوروبي من وهاد القرون الوسطى ، وقد تجسدت اليقظة في اجترار القديم احتجاجاً واعياً على ظلام تلك الفترة التي سادت فيها آداب الكنيسة وفنونها . وكانت الكلاسية تعبيراً موفقاً لعملية الاجترار هذه .

غير أن المجتمع — كبقية أشكال الطبيعة — لا يعرف حالة السكون . فالتفاعلات المستمرة ، بين جنباته تتطور به من صورة إلى أخرى . والصورة الجديدة للمجتمع البشرى فور انهيار النظام الاقطاعي أوضحت ملامح الفرد وأبرزت خطوطه وأحلامه لدرجة كبيرة . تمثلت هذه الأحلام ، في الطموح والنزوع الدائم إلى التفوق ، مهما اعترضت طريق الفرد من عقبات وأهوال . ومن الأحلام والطموح وخيبة الأمل أمام الصعاب ، تلونت عيون قطاع عريض من البشر في بداية القرن التاسع عشر ، بألوان غائمة باهتة سميت رومانسية فأوجزت التسمية روح العصر بتلخيصها سمات فرد ذلك العصر ، وتمييزها بينه وبين إنسان عصر النهضة . ولم تنل التسمية غير هذه الأهداف حتى دعاها بعض النقاد بالحالة النفسية أقرب منها إلى الاتجاه الأدبي والفني<sup>(١)</sup> بينما دعاها آخرون بكلاسية المحدثين<sup>(٢)</sup> . أي أن الرومانسية لا تعني مجموعة من القواعد الفنية ، بقدر ماتعنى الخصائص العامة لعصر معين . وجاء الأدباء والفنانون وآثارهم ، خلاصة تعبيرية لذلك العصر .

Read, H, Meaning of Art, p 81

(١)

(٢) المصدر السابق



وفي موازاة الاتجاه الرومانسى، كان هناك قطاع آخر استقبل التغيير الاجتماعى على نحو مختلف. تتلمذت إنسانية هذا القطاع على قوانين نيوتن فى الجاذبية وقوانين مالتس فى الاقتصاد وغيرهما من علماء ومفكرى الاتجاه الميكانيكى لفهم الإنسان والكون والمجتمع. وتبلورت نظرة هذا الاتجاه فى الأدب بأن ينقل الفنان الواقع المرئى المباشر صوراً طبق الأصل أطلق عليها لقب الواقعية النقدية تعريفاً لما قد توحى به الصورة الفوتوغرافية للواقع من نقداً تلقائية له . وحين ظهرت قوانين الوراثة العضوية برزت فى الآداب والفنون محاولات تأخذ من تلك القوانين سنداً لها، ودعت نفسها بالواقعية الطبيعية . رفضت نظرة الآخذين بالجبرية الاقتصادية فى محيط الواقع الاجتماعى، وتبنت الجبرية العضوية لرؤية ذلك الواقع .

ونلاحظ بعدئذ تسميات عديدة، يرتكز بعضها على عنصر المصادفة كالبرناسية التى شاعت بين بعض الشعراء فى فرنسا أصدروا ديواناً لهم يحمل هذا الإسم ( وهو لأحد جبال اليونان، وكان مهبطاً لآلهة الشعر والوحى والإلهام كما تفيد الأساطير ) . ولعله كان رمزاً لتحليقهم بعيداً عن أرض الواقع، تماماً كما حدث للرمزية والسريالية والدادية، فجميعها ليست مجموعة ثابتة من الأصول الجمالية بقدر ماهى تهدف إلى رؤية الواقع من زاوية خاصة .

نخطىء إذن فى إطلاق كلمة مدرسة على أى اتجاه أدبى أو فنى، فكل أديب أو فنان يتفرد بسمات فنية خاصة به رغم انتمائه إلى اتجاه عام يشتمل على رؤية قطاع معين من الناس فى بيئة معينة من المكان فى عصر معين من التاريخ. الفن هو المدرسة الكبرى، والاتجاهات المختلفة بمثابة السنوات الدراسية، فالاتجاه الكلاسى يمثل درجة ما فى تطور الفن، والاتجاه الرومانسى يمثل درجة تالية .. وهكذا .

ولقد حدث منذ تسمت إحدى هذه المراحل بالواقعية لمجرد أن روادها

ينسخون الواقع كما يرونه بالعين السطحية الجامدة ، أن بلغت الاتجاهات الفنية درجة عالية من التشابك والتعقيد والتفرد<sup>(١)</sup> ، جعل من المستحيل — إذا شئنا الدقة — تعميم أية تسمية على اتجاه أو فنان .

\* \* \*

بهذه المقدمة نلتقى مع الواقعية الاشتراكية ، كاتجاه أطلقت عليه هذه التسمية مع ظهور الحركة الاشتراكية في مجال تحقيقها الاجتماعي بالاتحاد السوفيتي . فما قاله ماركس وإنجلز في كتابهما الضخم عن الأدب والفن ، لم يشمل على هذا التعبير . ولم يرد أيضاً في تاريخ النقد الروسي ، رغم الميول الثورية التي تتضح في أعمال بيلنسكي وتشيرنفسكي وهرزن ودوبرليوبوف . وهم الرواد الذين مهدوا للحركة النقدية في الأدب السوفيتي المعاصر .

وإنما جاءت هذه التسمية مع الاتجاه الأدبي الذي ولد مع الأعمال الأدبية للكاتب مكسيم جوركي . ولم يولد التعبير مع المضمون الثوري لأعمال جوركي دفعة واحدة ، بل دعيت بالواقعية الجديدة أولاً تمييزاً لها عن الواقعية القديمة في الأدب الأوربي ، ودعيت حيناً بالواقعية الثورية لما تحتويه من قيم إيجابية في بناء المجتمع . ثم دعيت بالواقعية الاشتراكية للتعرفه بينها وبين الواقعية في فنون الغرب .

هذه هي أسباب التسمية ، وهي في النهاية لا تشكل تياراً فنياً معيناً . وإنما تؤكدها اتجاهها جديداً في رؤية الواقع يستند أساسه الفلسفي على الماركسية كمنظورية في الطبيعة والمجتمع . ولقد كانت الاتجاهات الأدبية جميعها تستند على دعائم

---

(١) وذلك تبعاً لتعقد حياة المجتمع الإنساني الحديث ، بعد اجتيازه عتبات البداوة إلى الحضارة المتناهية التعقيد .

فلسفية عبر العصور. ولكن الرؤية الإجتماعية للماركسية تحتم على الآخذين بها في المجال النظرى ، الأخذ بها في مجال التطبيق . وهكذا تحتم على الفنان الذى يستنير بالرؤية الماركسية للمجتمع أن يعكس هذه الرؤية بعفوية وتلقائية في عمله الفنى .

وينبغى أن نشير من البداية إلى أنه ليست هناك نظرية Theory ماركسية في الفن ، وإنما هناك نظرية Outlook ماركسية للفن ، والماركسية نفسها ليست مذهباً Doctrine وإنما هى منهج Method للتفكير . وحينئذ يصدق لوفافر بقوله : ليس ثمة فن ماركسى (١) .

والمتبع لتطور النقد الأدبى فى المجتمعات الاشتراكية من جهة ، وعلى يدى النقاد الماركسيين فى الغرب من جهة أخرى ، يحس تماماً بأزمة تعبير الواقعية الاشتراكية بعد جريانه على الألسنة دون مراجعة وبغير تمحيص . فإذا قرأنا للنقاد الإنجليزى رالف فوكس فصلين كاملين عن « الماركسية والأدب » و « الواقعية الاشتراكية » لم نحظ بتفسير فنى للتعبير ، بل يؤكد لنا أهمية الدلالة الاجتماعية للعمل الفنى والأدبى ومعنى انبثاقها من الفلسفة الماركسية (٢) . ونطالع فى كتاب جورج طومسون عن « الماركسية والشعر » على تطور فن الشعر منذ فجر التاريخ . ونفيد من المؤلف كيف استخدم المنهج العلمى فى بحث موضوعه على نحو رائع (٣) . ولكننا لا نحصل من أية بحوث نقدية فى الواقعية الاشتراكية على تدليل مقنع لهذا التعبير ، بما فى ذلك كتابات جوركى .

أما الكاتبان اللذان تعمقا هذه النقطة فهما أندريه جدانوف وجورج

---

(١) راجع كتابه « فى علم الجمال » ترجمة محمد العيتانى - دار المعجم العربى بيروت (ص ٥١)

(٢) أنظر كتابه The Novel and the people عن دار النشر باللغات الأجنبية - موسكو - (٩٥)

(٣) Thomson, G, Marxism & Poetry, London, L, W, 1945

بليخانوف . إكتفى الأول ، بقوله أن الفن « لا يعكس الواقع بصورة مدرسية جامدة ، أو على اعتباره واقعاً موضوعياً فقط ، بل يقدمه في تطوره الثورى » . وهو يفرق بذلك بين الرؤية الميكانيكية للواقع ، وبين الرؤية العلمية . واكتفى .  
الثانى بتحليل الصلة القائمة بين الفن والحياة تحليلاً عميقاً يعتمد المنهج الجدلى . ولم يدلل الكاتبان كلاهما على صحة الواقعية الاشتراكية ، بل إن أحدهما — بليخانوف — لم يستخدم هذا التعبير على الإطلاق .

والأهمية القصوى التى تضطرننا إلى التأنى فى بحث هذه النقطة ترجع لسببين : أولهما أن هذه التسمية لا تتفق مع تطور التعابير الفنية . فالأوجهات السابقة مثل الكلاسيكية والرومانسية والواقعية كانت تمثل رؤية معينة للواقع فإذا جاءت الماركسية بنظرة جديدة للفن والواقع فإنها تشكل اتجاهاً يمثل رؤية فلسفية للواقع ، ولا نقول رؤية اشتراكية ، لأن هذه اللفظة تعنى التحقيق الاجتماعى للرؤية الفلسفية وليست الرؤية هى نفسها . وهكذا نخطئ ، بتعبير الواقعية الاشتراكية لاقتصاره على دلالة العمل الفنى وحدها . ذلك أن الأساس الفلسفى للتعبير — وهو الماركسية — يعطينا النظرة الاجتماعية دون النظرة الجمالية ، فيستحيل إذن أن نعهم تسمية فلسفية أو اجتماعية على أعمال فنية . والتفرقة الحاسمة بين هذه الأعمال وبين غيرها هى مجموعة الخصائص الجمالية للعمل الفنى ، والتى يختلف بواسطتها كل فنان عن الآخر ، أو التى يختلف بها كل اتجاه فنى عن الآخر . والماركسية ليست إلا منهجاً للتفكير . ومن الخطأ الفادح إذن أن نقحم تسمية الدلالة الاجتماعية لهذا المنهج على تسمية الاتجاه الفنى الآخذ بنفس المنهج .

والسبب الثانى الذى يدعنا ندقق فى بحث هذه النقطة كونها تنصيح عن تيارين متناقضين ، قاد أولهما إنجاز حين قال صادقاً « أن الأعمال الفنية تعبر جميعها عن رأى فى الوجود ، وترجم عن موقف حيال النظام الاجتماعى

القائم ، وعن نقد ، وأمل واتجاه . . ولكن ذلك الاتجاه متولد من العمل  
الفنى نفسه ، ومن كونه صورة للحقيقة ، إذ ليس للمؤلف أن يتدخل ليملى  
حكمه أو يفرضه ، لأن الوقائع التى جاء بها وعرضها لا تحتاج قط إلى شفيع « . وقاد  
لينين التيار الآخر ، حين قال : « على الأدباء والفنانين أن ينتجوا للملايين من  
الأيدي العاملة أدبا حزبياً بكل ما تحمله الكلمات من معان قوية » (١) .  
وما يزال التياران على قيد الحياة بين النقاد السوفيت المحدثين ، فبينما ، تقرأ  
لأحدهم « أنه من الصعوبة أن نجد عملاً فنياً واحداً فى الغرب لا يدين المجتمع  
الرأسمالى » (٢) أى بعفوية أو تلقائية ، يردد ناقد آخر قول بليخانوف : « أن  
قيمة الإنتاج الفنى تحدده بشكل نهائى قيمة مضمونه » .

والخطورة فى التيار الأخير سوف نلمسها فى عرضنا للقضايا التى أثارها  
نفس الاتجاه فى نقدنا العربى الحديث .

والتأثر بالاتجاهات الأجنبية ليس جديداً على النقد العربى . فقد تأثر النقاد  
العرب القدامى بما وضعه أرسطو من كتب فى الشعر والخطابة (٣) وتأثر نقدنا  
الحديث منذ نشأته بثمرات النقد الإنجليزى عن هازلت وورد زورث كما يتضح فى  
الكتابات المبكرة للعقاد . ويبرز مع تطور مجتمعنا اتجاه أكثر تقدماً ، ومنهج أكثر  
علمية فى كتاب ( التجديد فى الأدب الإنجليزى ) لسلامة موسى . ويتبلور هذا  
الاتجاه رويداً فى مؤلفات إسماعيل أدهم عن الزهاوى ومطران والحكيم وطه حسين .  
ولم يقف الاتجاه الأول عند خطواته الأولى ، بل استعان بالأبحاث السيكلوجية  
الوافدة كما نلمح ذلك فى كتاب العقاد عن ابن الرومى ، وفى كتاب محمد خلف الله

(١) قد لا يفي النصان بالتعبير عن الخلاف الشديد بين إنجلترا ولينين ، ولئن يريد التوسم أن  
يطالع اعتراضات لينين على إنجلترا فى كتيبه المسمى بروح الأدب الحزبى والمدرج فى أعماله المختارة .

(٢) فاديم كوزينوف - مجلة الأدب السوفيتى - الطبعة الإنجليزية - عدد ٣ سنة ١٩٦٠

(٣) شوقى ضيف - مقدمة كتاب ( النقد ) - دار المعارف بالقاهرة ( ص ٦ )

أحمد عن الأدب من الوجهة النفسية . وكانت آراء محمد مندور حول الشعر المهموس وكلمات أنور المعداوي حول الأداء النفسى امتداداً أكثر تطوراً لنفس الاتجاه . كما عثر الاتجاه الآخر على امتدادات معمقة فى دراسات لويس عوض ، وبخاصة فى مقدمته لكتاب « بروميشيوس طليقاً » و« الأدب الإنجليزى الحديث »<sup>(١)</sup> .

ولقد مضى تطور النقد فى أدبنا الحديث — إلى حد ما — فى خط مواز لحركة التطور الاجتماعى فى بلادنا ، بحيث كان التيار المتخلف فى نقدنا الأدبى يرتبط تلقائياً بألوان مختلفة من الإبداع الفنى . والتخلف هنا فى الرؤية الاجتماعية والقيمة الجمالية على السواء . فالنقد الذى كان يعنيه الثروة اللفظية للقصيدة فحسب ، أو الإحساس العاطفى الذى تشعه أبياتها فقط ، إنتهى بأن أقام حاجباً بين الفنان والتجربة الإنسانية التى تكسب عمله الفنى دلالة الشمول . بينما راح النقد الذى تعنيه الدلالة الاجتماعية والقيمة الجمالية معاً ، يعمل جاداً على تطوير فنوننا وآدابنا إلى مستوى أرفع . كان سلامة موسى ينادى بأن يرتبط الفنان بمجتمعه عن وعى وتبصر ، وراح مفيد الشوباشى يعرض لآراء النقاد الروس بالدراسة والتحليل ، كى يقدم نموذجاً لما يجب أن يكون عليه نقدنا الحلقى ، وجاء لويس عوض أكثر تخصصاً ، فاستعرض تاريخ الحركات الأدبية فى أوروبا ومدللاً على أن الفنان الفن مرآة للتطور الاجتماعى . وعلى هذا النحو مضى الإتجاه المتقدم فى نقدنا ناقصاً ، إذ اعتمد بصورة مطلقة على رسم الخطوط العريضة «العامية جداً» كما فعل سلامة ، وعنى بالتحليل التاريخى كما نرى فى أعمال لويس . لذلك كان ينقص الإتجاه دعامتان فى غاية الأهمية (وبغيرهما لا يصبح متكاملًا) وهاتان هما : الدعامة الفلسفية ،

---

(١) لست أنسى الأعمال النقدية الممتازة التى صدرت فى البلاد العربية الأخرى ككتاب (الغربال) لميخائيل نعيمة . كما لست أنسى الأعمال المبكرة للدكتور طه حسين كأحد معالم نقدنا الحديث . ولكننى أفضل فى هذه النقطة أن أبين الخطوط الرئيسية المفيدة للبحث بصفة خاصة .

أى المنهج المنظري ، والنقد التطبيقى على أدبنا الحلى .

ولم يبدأ هذا التكامل بصورة منظمة إلا منذ عشر سنوات حيث بلغت الحركة الوطنية فى تطورنا الإجماعى درجة عالية من التقدم . وتنبه رواد المرحلة الجديده إلى كل ما يملأ سوق القراءة باسم الإنتاج الأدبى . كانت هناك مئات الأعمال الهابطة من شأنها تجميع الوجدان الإجماعى للمواطنين باسم الفن ، والفن منها براء . وهكذا توجهت عناية أولئك الرواد إلى مضمون العمل الأدبى كى يؤدى وظيفته فى المسار التقدّمى للمجتمع . وهنا برزت — على الفور — أولى قضايا الإتجاه النقدى الجديد فى المجال النظرى .

### ١ — الفن بين التقدم والرجعية

تساءل الإتجاه : أليس للآداب والفنون دور إجماعى ؟ وبالتالى ألا ينبغى أن نصنف الأعمال الأدبية الخالية من الهدف الإجماعى المتقدم فى خانة الثقافة الرجعية ؟ ثم ما هو واجب الناقد ؟ هل يقتصر على دراسة الأشكال الفنية من حيث قيمتها الجمالية ، أم أن واجبه ، الآن ، كشف القيمة الإجماعية للعمل الأدبى ؟ .. وتوالت أمثال هذه الأسئلة كنتيجة منطقية لاشتداد حركة التحرر الوطنى ، وانتماء أصحاب النظرة الجديدة إلى إتجاه سياسى تقدمى ، وغلبة الكتابات الهابطة فى السوق باسم الأدب ، وانتشار ألوان مذهلة من الإنحلال فى أخطر مرحلة وطنية من تاريخنا الحديث .

كانت هذه هى الأسباب المباشرة وراء تقسيم الدعوة الجديدة للآداب إلى قسمين : رجعى وتقدمى . لم يكن هناك الأساس الفنى أو الفلسفى للتقسيم ، وإنما كانت اندفاعاً تلقائية بمثابة رد فعل عفوى لما آلت إليه سوق القراءة من عفونة وهبوط . لكن هذه الاندفاعات سرعان ما استولت على وعى أصحابها فصاغوها فى مبادئ فنية وفلسفية وقالوا بأن «العمل الأدبى يكون تطوراً تقدمياً

بمقدار ما يكون أقرب وأصدق تصويراً للحركة التاريخية التي تدفع القوى الجديدة إلى التطور، وبمقدار ما يكشف عن الصراع القائم بين هذه القوى القديمة البالية التي يريد التطور الاجتماعي اقتلاعها من مكانها في المجتمع ، بعد أن انتهت مهمتها التاريخية»<sup>(١)</sup> أما الأدب الرجسب فهو « الذي يتجاهل — عن قصد أو عن غير قصد — فعل حركة التاريخ هذه ، يتجاهل القوى الجديدة النامية . وينصرف همه في العمل الأدبي ، إلى الفئة التي تعوق حركة الولادة والتجديد، يؤكد مصالحها ويزين « فضائلها » .. »<sup>(٢)</sup> .

وليس شك أن هذه الكلمات تفيده الباحث الاجتماعي أو الكاتب السياسي ، أما طبيعة العمل الفني فتستوجب حديثاً آخر حول كيفية تحقيق هذه الفلسفة في الفن . لقد كان بلزاك « محافظاً » في السياسة ، وكانت عواطفه كلها تتجه إلى الطبقة المقضى عليها بالزوال ، ورغم ذلك يقول انجلز — « فقد صورت أعماله الرائعة حتمية انهيار هذه الطبقة ، فكان بلزاك من أكبر انتصارات الواقعية » ويعلق الأستاذ حسين مروة بأنه « لا ينتقص من قيمة أديب من هذا الطراز أن تكون عاطفته إلى جانب القوى الممهارة مادام أدبه يفضح انهيارها ويكشف أغلالها » .<sup>(٣)</sup> وكان بودى أن يقول « مادام أدبه صادقاً » ، لأن الصدق وحده هو الذي قاد بلزاك — بغير الفلسفة الماركسية — لأن يؤكد بالتعبير الفني انهيار طبقة الاجتماعية . . تماماً كما أشار ماركس إلى أعمال شكسبير . وخلاصة هذه النظرة الصائبة أن « الصدق » هو المعيار الوحيد للفن الأصيل . وصدق الفنان لا يرتدى ثوباً أخلاقياً ، وإنما يكتسب دلالة فنية . بمعنى أن الفن « هو التكافؤ الكامل بين العاطفة التي يحسها الفنان وبين الصورة

(١) حسين مروة — قضايا أدبية — دار الفكر بالقاهرة (ص ١٢ )

(٢) المصدر السابق (ص ٢١ )

(٣) المصدر السابق (ص ٢٣ )



التي يعبر بها عن هذه العاطفة»<sup>(١)</sup> فلا نملك أن نطالب إليه إلا شيئاً واحداً هو التكافؤ التام بين ما ينتج وما يشعر به . والضابط الحقيقي للاحساس بهذا التكافؤ هو الوحدة الدينامية التي نستشعرها في النسيج الفني ، فتصبح الصياغة الجمالية هي الفيصل في تقييمنا للفن ، إذ هي التي تعطيه نوعيته الخاصة . أى أن الفن يستمد مادته من الحياة، ولكنه يهب هذه المادة شكلاً نوعياً خاصاً هو الشكل الفني<sup>(٢)</sup> وبذلك لا نستطيع أن نصف عملاً أدبياً ما بالرجعية أو التقدمية ( بالمدلول السياسي والاجتماعي للتعبير) إذا شئنا أن نكون نقاداً للأدب. أما الباحث الاجتماعي والكاتب السياسي فيمتلكان هذا الحق، وعندئذ لا يكون عملهما نقداً أدبياً . يقول هنرى لوفافر إن الفنون الدينية ليست سلبية على الإطلاق «.. لأن كل فن إنما هو فن إنسانى ، والفن الذى لا يتضمن نزعة إنسانية ليس لنا أن ندعوه فناً غير إنسانى»<sup>(٣)</sup> ولما كان الصدق هو المعيار الوحيد لنجاح العمل الأدبى فنياً ، فإننا لاندعش حين يؤكد فاديم كوزينوف .. « بأنه من الصعوبة أن نجد عملاً أدبياً واحداً فى الغرب لا يدين المجتمع الرأسمالى بطريقة أو بأخرى » .

وهكذا لم يوفق نقاد الدعوة الجديدة فى أدبنا الحديث، حين وضعوا أدب مورياك وجويس والبيوت ومحفوظ والحكيم وعبد القدوس فى قفص الاتهام . ونحن نواجه بذكر هذه الأسماء مشكلة الطبقة الاجتماعية التى ينتمى إليها الفنان لأن أولئك النقاد كادوا يجزمون بأن كل من ينتمى إلى الطبقة المتوسطة أو العليا ينزلق بالضرورة إلى مهاوى الرجعية<sup>(٤)</sup> فيقول عبد العظيم أنيس فى مقدمة حديثه عن الرواية المصرية . أن من المهم أن نؤكد قبل الاستطراد أن نجيب محفوظ كاتب البورجوازية الصغيرة<sup>(٥)</sup> ويصبح

(١) Hudson, Intraduction to the study of Litteroture, p349

(٢) هنرى لوفافر - المصدر السابق - ( ص ٣٥ )

(٣) المصدر السابق ( ص ٥١ )

(٤) نسوا أن أبناء هذه الطبقات و ميدان السياسة - لا الفن - هم الذين قادوا حركات التقدم الثورية فى العالم .

(٥) أنظر كتاب « فى الثقافة المصرية » - دار الفكر الجديد - بيروت - ( ص ١٥٤ )

هذا الحكم التقريري المسبق هو القاعدة التي ترتفع فوقها كافة أحكامه التالية .  
ويوضع إسم الفنان تبعاً لذلك في خانة كتاب البرجوازية الصغيرة وهي التعبير  
الذي يفرق به بين هؤلاء و«الآخرين» من الكتاب «الأحرار» . فهذا ما توصل  
إليه الدكتور أنيس حين قال عن نجيب محفوظ : « والحقيقة أنه حين يعبر عن  
مأساة البرجوازية الصغيرة، فإنه يعبر بالدرجة الأولى عن مأساته هو، وحدود  
فهمه هو وهو موقف عام لكل كاتب »<sup>(١)</sup> ويضرب لنا مثلاً على ذلك بأحدى  
شخصيات رواية القاهرة الجديدة فيقول ( إن مفهوم نجيب محفوظ عن الحياة  
والاشتراكية والقضايا الوطنية هي التي قضت على طه في الرواية وقدمه لنا  
في هذه الألوان الباهتة الميئة )<sup>(٢)</sup> . لماذا ؟ .. لأن نجيب محفوظ لم يعكس  
لنا أساساً إلا جانباً من القاهرة الجديدة ، أما جوانبها الأخرى المتمثلة في مظاهرات  
الطلاب السياسية ، وإضرابات العمال النقابية ، فلن تجد لها أمراً يذكر عنده<sup>(٣)</sup>  
ولا ريب أن طبقة الفنان عنصر هام في تكوينه الذاتي . ولكنها ليست  
بالعنصر الوحيد . وأكثر الأدباء أصالة — يقول لانسون — هو إلى حد بعيد  
راسب من الأجيال السابقة ويؤثره للتيارات المعاصرة وثلاثة أرباعه من غير ذاته<sup>(٤)</sup> .  
وأبناء الطبقة الواحدة يستجيبون لأحوالها الاجتماعية حسب ظروفهم الفردية  
الخاصة ، فلن تكون الطبقة — إذن — فيصلاً في التكوين الفلسفي للفنان ، ولن  
تكون الأعمال الأدبية تابعة لطبقات أصحابها بطريقة آلية . والكاتب  
نفسه يعتبر الشرفاوى من الأدباء الأحرار وهو من ثروة الريف ! ولم تكن  
( الأرض ) قصة الفلاحين ، بقدر ما كانت قصة ( القرية ) بما تشتمل عليه من  
مستويات اجتماعية مختلفة .

(١) المصدر السابق ( ص ١٦٥ )

(٢) المصدر السابق ( ص ١٦٧ )

(٣) المصدر السابق ( ص ١٦٤ )

(٤) منهج البحث في الأدب — ترجمة محمد مندور — دار العلم للملايين ( ص ٢٣ )

ولم أكن أود مناقشة الدلالات الاجتماعية في الأعمال الأدبية منعزلة عن أشكالها التعبيرية فليس هذا هو النقد الأدبي . ولكنني قصدت إلى إيضاح القصور الذاتي في ذلك المنهج لدرجة أن النتائج المتولدة عن هذا التصور تلغى قيمة المنهج . فرغم انتساب فرانسوا مورياك ونجيب محفوظ إلى الطبقة الوسطى أو العليا ، جاء فهما زلزلا قاسياً لهذه الطبقات ، لأنهما كانا يمتلكان ذلك المعيار الوحيد في نجاح العمل الفني : الصدق . ومن الخطأ إذن أن نستخلص الموقف الاجتماعي للفنان بمجرد تعبيره أو اتئانه إلى طبقة معينة . وإنما نستخلص ذلك الموقف من الأثر العام للعمل الفني . ولما كانت هذه العملية تقتحم مجالات عديدة غير النقد الأدبي ، فإن وظيفة الناقد تتحدد بقدرته على استخلاص عنصر الصدق في العمل الأدبي من خلال تقييمه له .

ولا تستند عملية التقييم هذه على موضوعات أو مضامين الأعمال الأدبية إلا من حيث اتصالها وارتباطها بالنسيج الفني ككل ، فلاندين إحسان عبد القدوس لأنه يطرق موضوعات بذاتها تهبط في الموازين الخنقية إلى الحضيض ، بل لأن هذه الأعمال تهبط في مستوى النقد الأدبي إلى القاع ، فمستوى النسيج الفني لأعمال هذا الأديب — بما تحويه من قيم فنية واجتماعية — ما تزال رابضة في طور متخلف من أطوار التاريخ الأدبي . وعندما نتحدث ، عن مسرحية « أهل الكهف » لتوفيق الحكيم ، فإننا نذكر على الفور أنها أول دراما مصرية . ولا نسارع في القول بأنها « من الأدب الرجعي لفلسفتها المتشائمة<sup>(١)</sup> » ، بل يعتمد الناقد إلى تحليل نسيجها فيتبين مصادر هذه الفلسفة من بنائها الدرامي وظروف كتابتها وتفصيل مرحلتها الحضارية . ولا نستطيع أن نطلق الحكم على الأدباء والفنانين الذين لم يتناولوا قضايا اجتماعية محددة في أدبهم وفنهم ، لأن هناك

---

(١) محمود أمين العالم - في الثقافة المصرية - ( ص ٨٧ ، ٨٨ ) .

قضايا أخرى كثيرة لم يصل المنهج الماركسي نفسه إلى حلها ، فهل يمكن أن نقيم حاجباً بين الفنان وهذه القضايا ؟ . . إذا تساءل أديب ما في إنتاجه عن مصير الجنس البشرى ، أو تخصص في التعبير عن دلالة الوجود الإنساني ، فبأى ميزان نحكم على أدبه بالعزلة والإطواء والرجعية ؟ . يخيّل إلى أن جيمس جويس وت. س . اليوت حين عبرا عن مأساة الإنسان الحديث ، كانا أكثر التصاقاً بهموم البشرية من الذين يصورونها في جزئيات تقريرية ساذجة . وإذا قيل بأن مضمون رواية يولسيز « هو الإنهيار والتناقض والتفسخ والإحلال الذى تتميز به الحضارة الحديثة . وأبطال الرواية عناصر مريضة مهزومة يحرّكها الانحراف والشذوذ ، وتجمعها الفجيعة الحضارية الواحدة<sup>(١)</sup> » . . إذا قيلت هذه الكلمات ألا تكتمل بقولنا « وهذه رؤية صادقة للحضارة الغربية الحديثة » بدلا من تصنيفها بإحدى خامات الأدب الرجعى . . وإذا قيل عن اليوت « سواء بسواء كجويس ، يحمل على الحضارة الصناعية الحديثة وينهمها بأنها أرض خراب لا خصوبة فيها ، وبأن إنسانها كائن أجوف مليء بالفراغ والغش والتفاهة<sup>(٢)</sup> » . ألا يجدر بنا حينئذ أن نضيف الأسباب الكامنة خلف هذا الإحساس الحقيقى الصادق ولا نتورط في أن نضع بين فكى المفصلة حلقة رائعة من تطور الشعر الأوربى بأكملة ؟ ! ..

ولكن هذه الأخطاء جميعها جاءت نتيجة طبيعية لفهم قاصر لوظيفة الناقد الأدبى . لقد تحدث الدكتور عبد العظيم أنيس عن مجموعة من الروائيين المصريين فلم يتحدث عن خصائصهم الفنية قط وكأنه يتحدث عن أعمال سياسية محض . وقد توهم في بعض الأحيان أنه يتحدث عن القيم الفنية حين يصف الشرقاوى قائلا « فأنت معه تضحك وتبكي كأنك في الحياة نفسك » وكانت هذه

(١) المصدر السابق ( ص ٤٥ )

(٢) المصدر السابق ( ص ٤٦ )

الجملة — وأمثالها — إقراراً حاسماً بأن الدكتور لم يستهدف مطلقاً دراسة نقدية ، وإنما أراد أن يهديننا بحثاً في السياسة والمجتمع . . وفي حدود هذا الهدف المتواضع لم يتمكن من استقراء النظرة الصحيحة والحكم الصواب .

وكانت هذه الأخطاء جميعها — مرة أخرى — نتيجة طبيعية لفهم النقد والفن فهما خاطئاً. ومن ثم يتحتم أن ندرس هذه النقطة من خلال القضية الثانية في المجال النظرى لهذا البحث .

## ٢ — الشكل والمضمون في العمل الأدبي

وما كانت هذه القضية لتتكون على جانب من الخطورة ، لولا أننا ظللنا فترة طويلة سجناء مرحلة متخلفة في تعريف العمل الأدبي . إذ اقتدت مؤلفاتنا النقدية الحديثة بتراثنا القديم في تقسيم الأدب إلى صورة ومادة أو شكل ومضمون . فظلت الاختلافات التي تميز بين ناقد وآخر في هذه الدائرة المحدودة المغلقة .

فريق من أنصار القديم يردد بأن صورة الأدب، هي اللغة ومادته هي الموضوع، وفريق آخر يرى القالب الفني لا يقتصر على المعنى ، ويضيف إليه أسلوب المعالجة ، فيصبح ذلك القالب هو المنهج التعبيري للكاتب ، ومضمونه هو الفكرة التي يصوغها القالب .

وجاء رواد الدعوة الجديدة في نقدنا الحديث ، وقالوا بأن التعريفات القديمة يعتمورها القصور . فالأشكال التعبيرية ليست هي اللغة وأسلوب المعالجة فحسب ، وإنما صورة الأدب «هي عملية داخلية في قلب العمل الأدبي لتشكيل مادته وإبراز مقوماته . ونحن لا نصف الصورة بأنها عملية ، مشيرين بذلك إلى الجهد الذي يبذله الأديب في تصوير المرحلة المارة وتشكيلها ، بل لما تنصف به الصورة نفسها في داخل العمل الأدبي نفسه ، فهي حركة متصلة في قلب العمل الأدبي، تتبصر بها

في دوائره ومجاوره ومنعطفاته ، وننتقل بها داخل العمل الأدبي من مستوى تعبيرى إلى مستوى تعبيرى آخر ، حتى يتكامل لدينا البناء كائناً عضوياً حياً»<sup>(١)</sup> .

أما مادة الأدب « فهى أحداث ، لامن حيث أنها أحداث وقعت بالفعل ويشير العمل الأدبي إلى وقوعها ، بل هى أحداث تقع وتتحقق داخل العمل الأدبي فى وقوعها وتحققها ، وهى بدورها عميات متشابهة متفاعلة يفضى بعضها إلى بعض إفضاء حياً لا تعسف فيه ولا افتعال»<sup>(٢)</sup> . والعمل الأدبي إذن ( هو تركيب عضوى يتألف من عمليات بنائية تتكامل فيها الصورة والمادة تكاملاً عضوياً حياً )<sup>(٣)</sup> .

وأدت هذه التعريفات بادىء الأمر إلى حدوث التباسات كثيرة فى أذهان الأدباء ودارسى الأدب . غير أن الأمثلة العديدة التى ضربها الاستاذ محمود العالم والدكتور أنيس أوضحت إلى حد كبير ما يعنيه بكل من هذه التعريفات . وكان مثاهما الأول هو رواية جويس إذ قالاً بأن الوسائل الصياغية التى استحدثها هذا الفنان كالمونولوج الداخلى أسهمت فى الوقوف بالصورة الأدبية عند مضمونها المريض<sup>(٤)</sup> كذلك حالت الخصائص الجمالية فى شعر اليوت بينه وبين « الكشف عن الجهود الصادقة للكفاح والتحرر والبناء»<sup>(٥)</sup> .

وتحدث الدكتور انيس عن « خطأ نجيب محفوظ فى أحد مضامينه ، ويعلق الاستاذ حسين مروة » . . وقد أدى هذا الخطأ فى المضمون إلى خطأ فى

---

(١) المصدر السابق (ص ٤٤)

(٢) المصدر السابق (ص ٤٥)

(٣) المصدر السابق (ص ٤٦)

(٤) المصدر السابق (ص ٤٦)

(٥) المصدر السابق (ص ١٣)

تكوين شخصية إنسانية من شخصيات الرواية وهذا معناه الخطأ في الصياغة الروائية<sup>(١)</sup> . ويقرر العالم بصدد مسرحية « أهل الكهف » أن مصدر عجزها الفني هو أن فلسفة المسرحية مستمدة لامن نبض الواقع الحقيقي، وإنما من فلسفة تتأمل الواقع دون أن تتحرك معه ودون أن تشترك فيه ودون أن تضيف إليه<sup>(٢)</sup> . كيف ذلك؟ . . ( لأن الواقعية لا تتمثل فقط في اختيار الموضوع ، وإنما في الشكل الذي يصب فيه هذا الموضوع ، في الأسلوب الذي يعبر به الكاتب عن هذا الموضوع ) .

أوضحت هذا النماذج أن الاتجاه النقدي الجديد لم يضيف جديداً إلى الفهم القديم لطبيعة العمل الفني . فهو يتحدث عن « الصورة » و « المادة » كشيئين منفصلين رغم تأكيده التقريري بوحدة عضوية بينهما . كان تأكيده تقريرياً لأن الوحدة التي أشار إليها تختلف عن الوحدة الدينامية في العمل الفني ، للدرجة التي لا ينبغي عندها أن نقول بأن هناك وحدة ، وإنما هناك عمل فني . فالفاعل الذي يتخيله الاتجاه في العمل الأدبي أقرب إلى الحركة الميكانيكية منه إلى التفاعل التلقائي ، ويبدو هذا واضحاً عندما يتوهم أنه لو استعان اهرنبورج بالصورة الأدبية لرواية جويس لتحولت أحداثه الروائية من حركة نامية صاعدة إلى حركة ناكسة داخل أبطاله ولجذت الحركة وثقلت ومات الاتجاه<sup>(٣)</sup> . أو أنه لو اتخذ ما يكوفسكي منهج اليوت الشعري سبيلاً له، لأراق دماء شعره وأسكت نبضاته ، ولا نظوى مضمونه مريضاً عاجزاً<sup>(٤)</sup> وكان أدوات التعبير الفني تحمل في كيانها المرض والعجز أو الصحة والكمال . إن الخطأ الفادح في هذه الفكرة يعود

(١) المصدر السابق ( ص ٨٩ )

(٢) نفس المصدر

(٣) المصدر السابق ( ص ٤٦ )

(٤) المصدر السابق ( ص ٤٧ )

لسببين : أولهما أن الذين قالوا بهما فهما التفاعل بين الشكل والمضمون على أساس شكلي ، فظنوا أن نوعية الأداة الفنية تشكل نوعية المضمون . بينما الفهم الصحيح يقول أن مهارة الفنان في استخدام أية وسائل تعبيرية يسهم بصورة ممتازة في توصيل القيمة الإنسانية للعمل الفني . وربما كان السبب الثاني هو ذلك الاعتقاد الخاطئ بأن ثمة أسلوباً واقعياً وآخر ليس كذلك . ويحسه الناقد السوفيتي فلاديمير دنبروف ، هذه المشكلة عندما يؤكد بأنه ليس هناك شيء يدعى الأسلوب الواقعي ، وأن للفنان مطلق الحرية في استخدام أساليب القدامى والمحدثين على السواء<sup>(١)</sup> . ومن يتذرع بالماركسية ، فليعد إلى المفكر الكبير هنري لوفافر ليستمع إليه كيف يستنكر أن نبحث عن صفات ماركسية لبيدع الفنان جمالياً<sup>(٢)</sup> .

وقادهم ذلك التفسير الميكانيكي للتأثير المتبادل بين الشكل والمضمون إلى إدراك الصلة بين المضمون والشكل بنفس المنهج . يذكر الدكتور أنيس أن المضمون الباهت الميت لشخصية على طه في رواية نجيب محفوظ صاغ لنا هذه الشخصية في ألوان باهتة ميتة<sup>(٣)</sup> . تورط الدكتور في هذا الرأي بفاعلية الفهم الآلي للعلاقة الداخلية بالمثل الفني بين عناصره المختلفة إن الشخصيات السالبة والموجبة والباهتة في المجتمع الإنساني ليست إلا «خامة» بالنسبة للأدب ، لامتلاك التأثير في قيمة الجمال الفني أو نوعية المضمون الإنساني . لأن هذه جميعاً تعتمد بصورة نهائية على نوعية الفنان نفسه . أي مانسبة ذلك الشيء الرائع في وجدانه والذي ندعوه بالفن ؟.. إننا نغامر بالحقيقة حين ننتقل مع بلبخانوف

---

(١) كان أراجون من دعاة السريالية ، ثم تحول إلى الماركسية ، فأحسنا في أشعاره الجديدة كيف أفاد من الخبرات الجمالية في ظل السريالية .

(٢) في علم الجمال ( ص ٥٥ )

(٣) في الثقافة المصرية ( ص ١٦٧ )



من هذه المسألة القائلة بأن مضمون العمل الفني يحدد بصورة حاسمة قيمة هذا العمل . إنها نظرة قاصرة عن إدراك طبيعة العمل الفني ، المليء بالحركة الحية المتفاعلة على غير هذا النحو الميكانيكى الذى عارضه إنجلز حين إعترض على تلك الأمثلة التى لم تكن الصورة فيها تعبيراً عضويّاً عن الفكرة أى حين كانت الفكرة « مضافة من الخارج وبشكل متمسّف »<sup>(١)</sup> . ويقترّب النقد الأوربى الحديث خطوة نحو الإدراك الصحيح لمهمة الناقد الأدبى عندما يقرر أحد أساتذته « أننا حين نحكم بجودة الفكرة فى قصة مثلاً ، وننسى الإطار الفنى القصصى الذى عرضت فيه هذه الفكرة يكون حكمنا ناقصاً لأننا قبل كل شىء لسنا بصدد الحكم على فكر مجرد »<sup>(٢)</sup> . أقول أن هذا التعريف يقرب من الوعى الصحيح بطبيعة النقد والفن ، إذ أصبح السؤال الأساسى أمام الناقد هو : إلى أى مدى وكيف تحققت هذه الوحدة الدينامية فى العمل الفنى ؟ . . . والإجابة سوف تفصح عن العناصر التى أسهمت موضوعياً فى تكوين هذا العمل . ويبقى الصدق الفنى عنصراً وحيداً من بينها جميعاً نشترك فى الإحساس بسد إحساساً ذاتياً مطلقاً . فما نسميه ذوقاً هو مزيج من المشاعر والعادات والأهواء « ومن ثم يدخل فى تأثيراتنا الأدبية شىء من أخلاقنا ومعتقداتنا وشهواتنا »<sup>(٣)</sup> . وبذلك ينتفى الإطلاق فى الحكم على الآثار الخلقية والاجتماعية والعقائدية للعمل الفنى .

ومن طبيعة العمل النقدى تبين طبيعة العمل الفنى . فلم يعد هو ذلك البناء الجمالى متضمناً دلالة اجتماعية . وإنما هو ذلك النسيج الفنى المتكامل الذى يكتسب دلالاته الخاصة لكونه عملاً فنياً فقط . وعندئذ لن يتحدث الناقد عن ( أقسام ) العمل الأدبى فيحلل مضمونه الاجتماعى ثم صياغته الجمالية ويحلم بأنه يتحدث عن

(١) ج. نيدوشيفين - علاقة الفن بالواقم - منشورات الفكر الجديد - بيروت (ص ١٨)

(٢) Welck, R, oud Warren, A, Tbeory of Literature

(٣) لانسون - المصدر السابق - نفس الصفحة

العمل الأدبي كاملاً . إن الفهم السليم لطبيعة الفن يفرض على الناقد إن يتناول العمل المنقود ككل . بل ويفرض على طبيعة العمل النقدي — بدوره — أن يكون نسيجاً متكاملًا غير مقسم إلى خانات للدلالات الاجتماعية والقيمة الجمالية والمضمون السياسي . . إلخ .

هل معنى ذلك أننا نرى العمل الفني كأنه ميتافيزيقيا معلقاً في الهواء ، فلا نتبصره في تفاصيله الذاتية والموضوعية ؟ .. إننا في حدود هذا المعنى لا نتجاوز العتبات الأولى في تاريخ التفكير الفني . لا ريب أن العمل الأدبي مزيج من العواطف والخبرات الاجتماعية والفنية ، ولكنه مزيج ، بصورة خاصة فريدة تحدد مهمة الناقد في دراسة هذه العناصر والخبرات في نسبتها إلى العمل الفني ، لا إلى الدور الإجتماعي الذي نفترض أن يقوم به ، ولا إلى الوضعية الإجتماعية للفنان ، فهذا اللون يؤدي بنا إلى نوع من النقد الإجتماعي أو السياسي . كما أنه ليس من مهمة الناقد أن ينسب تلك العناصر والخبرات المكونة للعمل الفني إلى تقاليد فنية معينة ، أو ينحصر في تحليل الصور البيانية والعلاقات الجمالية في العمل الأدبي ، فهذا اللون من البحوث يؤدي بنا إلى دراسات في علوم البلاغة والبيان واللغة ، ولكنه لا يعطينا نقداً أدبيا . فالتقدي الأدبي يختبر هذه العناصر والخبرات مجتمعة في نسيج واحد مكتمل هو الفن لا باعتبارها فكراً إجتماعياً أو استعراضاً بيانياً . أى أن كمال العمل الفني يتحدد — بالإضافة إلى ما سبق — بقدرة كل من عناصره على تأدية وظيفته الخاصة ، والإسهام في تكوين العمل الأدبي ككل أى إكسابه نوعيته . وهكذا لا يصبح الأدب صورة ومادة أو شكلاً ومضموناً ، لأن هذين التعبيرين بلغنا من التعميم درجة يستحيل معها فهم العمل الفني والعمل النقدي على وجههما الصحيح ، ولأن الفن في حقيقته مجموعة

كبيرة من الخصائص المتفاعلة فيما بينها بصورة متناهية التعقيد. بحيث أنه إذا لاحظنا صيغة تقريرية أو حماساً هاتفاً بالعمل الأدبي ، لن نقول بأن الأديب عنى بالمضمون أكثر من عنايته بالشكل ، بل سنؤكّد أن هذا العمل الفني ككل لم يكن متكاملًا، فالكاتب لم يعن أبداً بمضمونه على حساب الشكل ، وإنما هو لم يتكامل بعد كفنّان . وواجب الناقد هنا ألا يكون ميكانيكياً في تصويره للأدب والنقد ، فيقول أن القيمة الاجتماعية ممتازة والقيمة الجمالية هابطة . بل ينبئنا بأننا إزاء عمل فني رديء فقط ، ويبدأ رحلة شاقة مضمّنية داخل العمل الأدبي ، ليدرس كيف كان هذا العمل رديئاً . ربما كانت الرداءة ، نتيجة اختلال التوازن الوظيفي بين مجموعة العناصر المكونة للعمل الأدبي ، وربما كانت الخبرة أو الرؤية الاجتماعية من بين هذه العناصر المختلة ، إلا أن واجب الناقد هنا دراسة هذا الاختلال أو التوازن ليضع يده في النهاية على الأسباب التي لم تجعل من هذا العمل فنّاً .

وعلى ضوء هذا المنهج نناقش القضية الأخيرة في المجال النظري لهذا البحث .

### ٣ - صلة الفن بالحياة

لم يقل أحد من فلاسفة الجمال بغير الصلة الوثيقة بين الفن والحياة . حتى أفلاطون — إله المثالية — جعل من الأشياء الجميلة في دنيانا ظلالاً للجمال الأسمى في عالم المثل . أما أرسطو فدعا المأساة « تقليداً لعقل الإنسان ، تستمد وجودها من عالم الحياة البشرية » . وقال شوبنهاور « أن الموسيقى تعبير مباشر عن إرادة الحياة ، والشعر أصدق تصويراً للطبيعة البشرية من التاريخ<sup>(١)</sup> » فإذا كانت هذه هي آراء الفلاسفة المثاليين ، فإنه جدير بنا أن نقتنع بما وصف به هربرت ريد الصلة بين الفن والحياة بأنها « ليست مقصودة ولا متكلفة ، ولكنها تلقائية ،

---

(١) Collingwood, R. G, The Principles of Art, p. 61

فالن مظهر من مظاهر النشاط الاجتماعى المتعددة . فإذا جرى على تلك المظاهر تغيير أو تبديل تبعاً لضرورة ملحة ، فكل هذا التغيير يجرى على الفن أيضاً ، مادامت كل المظاهر قائمة على أساس دينامى واحد<sup>(١)</sup> » ولعل لفظة « التلقائية » هنا أقرب إلى بديهيات العلم القائلة بأن أفكارنا وإحساساتنا أحد أشكال المادة . وأعمالنا الفكرية والفنية — إذن — جزء لا ينفصل عن الواقع المادى للحياة والكون والمجتمع والإنسان . وبالتالي فهى ليست انعكاساً لحركة هذه الأشياء بل هى نشاط متفاعل بالضرورة مع نشاطاتها . ولكل من هذه النشاطات سماته النوعية المميزة . « الفن مثلاً يتضمن نتایج معرفتنا للواقع ، لا بشكل مفاهيم كما هى الحال فى العلم ، بل بشكل صور . بشكل تمثيل جديد للحقيقة ، يكون تمثيلاً مشخفاً حسيماً ، فردياً بصورة لا تضاهى »<sup>(٢)</sup> . وهذا التمثيل الجديد للحقيقة لا يتجزأ عن الحقيقة نفسها . وإن أضاف إليها شيئاً جديداً .

لذلك لاندعو أدباً ما بأنه هادف ولا نتخيله مرآة للحياة ولا نطلب إليه أن يكون فى خدمة المجتمع . . إن تلقائية الصلة الوثيقة بين الفن والحياة — كأحد أشكال واقعنا المادى — تلغى تلك الصفات التفسيرية ، وتعلمنا أن نستشعر بعمق الصلة القائمة بالفعل بين أشكال الحياة المختلفة — ومن بينها الفن — وهى صلة حية متفاعلة على الدوام . فإذا سألنا : ولكن المراد من التعبيرات السابقة هو ( على أى وجه ) تكون الصلة بين الفن والحياة حتى يكون للآداب والفنون دور قيادى فى حياة الناس ، بدلا من قيامها بهذا النشاط التلقائى العفوى ؟ هنا يدخل التساؤل فى نطاق مختلف عن ميدان النقد

(١) كتابه السابق ( ص ١٤٩ )

(٢) ج . نيدوشفين — كتابه السابق ( ص ١٣ )

الأدبي والإبداع الفني هو الصعيد الأخلاقي . ولاشك أن الأخلاق — بأى تعريف أو دلالة — عنصر حى من عناصر العمل الفني ، إلا أن الآثار الخلقية والاجتماعية والسياسية للفن ، يتعذر على الناقد أن يضمنها مجال اختصاصه . يقول لانسون « إنه لوهم بعيد أن نعرض دفعة واحدة لتأثير مجموعة من المؤلفات على مجموعة من الوقائع ، فتأثير الأدب الفرنسى فى الثورة لا يمكن إدراكه إلا عندما نكون قد رصدنا فى صبر ، المبادلات العديدة التى حدثت بلا انقطاع بين الأدب والحياة منذ سنة ١٧١٥ بل منذ سنة ١٦٨٠ إلى سنة ١٧٨٩ وإذا كان للأدب تأثير فيها ، فإن ذلك لم يكن منه ككتلة واحدة ، ولا على كتلة من الوقائع ، وإنما كان بعدد لا حصر له من النفوس الفردية خلال أكثر من قرن»<sup>(١)</sup> . على ذلك يستحيل أن نقرر فى ثقة بأن رواية « كوخ العم توم » هى التى أشعلت نيران الحرب الأهلية بين الزنوج والبيض فى جنوب الولايات المتحدة . إن ملايين الأشياء الصغيرة والكبيرة — من بينها هذه الرواية — تفاعلت فيما بينها على نحو غاية فى التعقيد ، فأثرت تلك الحرب . ومع هذا يلح السؤال ثانية فى صورة جديدة : ألا تصبح « كوخ العم توم » رمزاً لما يجب أن يكون عليه الفن القيادى ؟ إذ ما الذى أحدثته قصص رعاة البقر — مثلاً — فى تلك الحرب التحررية ؟ . وبالإجابة على هذا السؤال يتحتم أن نعبى الفروق النوعية بين الفن ، وبين غيره من ملايين العناصر التى أحدثت الحرب ، كما يتحتم أن ندرس صور العلاقة بين هذه العناصر جميعها ، ثم يتحتم أن نبحث فى دقة وإمعان كيميائية التفاعل القائم بينها وبين الفن ، وحينئذ فقط يحق لنا أن نجيب ما الذى أسهمت به « كوخ العم توم » أو قصص رعاة البقر فى الحرب الأهلية .

إننا إذن نتجاوز الحقيقة إذا قلنا ببساطة أن ( الناس فى مصر لا يحتاجون

---

(١) كتابه السابق

إلى من يشككهم في الفرق بين الخير والشر ، لأن الحياة الواقعية قد علمت الناس معنى الخير ومعنى الشر) (١) فالعلاقة المتناهية التعقيد بين أشكال الحياة المتعددة — ومن بينها الفن — تدع من العسير للغاية أن نعين الآثار الخيرة والشريرة للأعمال الفنية، وإن كانت طبيعة هذه الأعمال تعلن مقدماً أنها ترفض الميزان الأخلاقي لتقويمها ، لأن هذا الميزان لا ينتسب إليها في المعدن والنوعية .

إنها علاقة تلقائية ، تلك التي بين الفن والحياة ، ولكنها ليست علاقة ميكانيكية فنقول (نشأ شعرنا المصرى الحديث ركيكاً في بدايته كعمارك العلماء ، مفككاً حيناً كاحتجاجات التجار وتحركات أصحاب الحرف الصغيرة ، قويا عارماً — أخيراً — كحركاتنا العرابية ، حزيناً بالغ الحزن كهذا المصير الذى انتهت إليه) (٢) . إنها ليست علاقة ميكانيكية فنقول أن ارتباط شعرائنا الرواد بالقضايا العامة ( هو مصدر مافى صياغتهم التعبيرية من جمود وتقريرية ، ومصدر مافى شعرهم من انعدام للتجربة الشخصية) (٣) ذلك أن تعبير الفنان عن القضايا العامة لا يحتم عليه الصياغة التقريرية ، كذلك من قبيل المجازفة تقريرنا بانعدام التجربة الشخصية عند أى فنان ، مهما بلغت قضاياها من التعميم أو التجريد ، ومهما بلغت صياغته التعبيرية من التقرير . وربما كان شعر الرواد ضعيفاً ركيكاً تقريرياً ، ولكن هذه الصفات لم تكن نتيجة لضعف الحركة الوطنية « إذ ما الصلة النوعية بين النشاط الانسانى المتمثل فى حركة التحرير الوطنى وبين النشاط الآخر المتمثل فى الفن ؟ » وإنما يمكن أن نعود بهذه الصفات إلى الاستعداد الفنى الهابط عند أولئك الرواد ، والذى كان بدوره نتيجة لانعدام الثقافة الفنية والخبرات الجمالية حينذاك فى ظل تخلفنا الحضارى . كما يستحيل أن

(١) فى الثقافة المصرية ( ص ٤٠ )

(٢) محمود العالم - فى الثقافة المصرية ( ص ١٦ ) .

(٣) المصدر السابق ( ص ١١١ )

يكون الارتباط بالقضايا العامة علة الجود والتقيرية في العمل الأدبي ، لأن هذه القضايا تكتسب سماتها الذاتية من خصائص الفنان المتفردة . ولا تقتصر ذاتية الفنان على قالب الفن دون مضمونه كما يقال خطأ ، فالأديب الحق — يقول لوفافر — يعبر عن الحقيقة الجوهرية بتعبيره عن ذاته<sup>(١)</sup> بل يبلغ الفنان ، ذروة الروعة حين يصل بفرديته أعلى درجات الحيوية والإقناع . وهكذا لا تكون هناك تجربة ذاتية وأخرى موضوعية لدى الأديب والفنان ، هناك تجربة صادقة — فنياً — فحسب . لذلك نضع القضية وضعاً خاطئاً حين نعتقد بأن فشلا في حياة توفيق الحكيم في تجاربه الشخصية مع المرأة ، أدى به إلى موقفه العدائى منها<sup>(٢)</sup> إنما — بهذا الاعتقاد — نغفل حقائق موضوعية كثيرة منها أن ذاتية الفنان لا تعتمد على التجربة الشخصية وحدها ، وإنما تتبلور من رؤية الأديب للمشكلة ، وواقع المجتمع الذى لم يتمتع جانب كبير من نسائه بالحرية ، ولم يتمتع جانب مماثل من رجاله بالإيمان بهذه الحرية . . . وهكذا .

\*\*\*

ولنقرأ هذه الأبيات .

مات زهران وعيناه حياه  
فماذا قريتى تخشى الحياه

يقول الأستاذ العالم «أن الفارق واضح بين مفهوم هذه الصياغة الحية المتحركة ، وبين مفهوم الصياغة التقيرية الجامدة فى قصائد شوقى وحافظ الخاصة بمحادثة دنشواى نفسها<sup>(٣)</sup>» . ومعنى ذلك أن القضية العامة المشتركة ليست هى السبب

(١) كتابه السابق ( ص ١١٨ )

(٢) عبد العظيم أنيس - فى الثقافة المصرية ( ص ٣٧ )

(٣) فى الثقافة المصرية ( ص ١٣٦ )

فيما كان عليه حافظ وشوقي من جمود وتقريرية ، كما أنها ليست السبب فيما أصبح عليه الشاعر الجديد من صياغة حية متحركة . إن السبب هو مفهوم هذه الصياغة الذي اختلف بين جيل وجيل تبعاً لاختلاف القدرات الفنية والظروف الخاصة بالمستوى الثقافي لكل مجتمع .

وفي دراسة الأستاذ العالم عن الشعر يؤكد مفهومه السابق لطبيعة العمل الفني بقوله « لقد أخذ الشعر المصري اتجاهاً جديداً من خلال هذه العملية الكفاحية الجديدة ، اتجاهاً جديداً في المضمون ، واتجاهاً جديداً كذلك في الصياغة<sup>(١)</sup> » بينما لا تزال القوالب القديمة تعيش بيننا إلى اليوم . وبعض هذه القوالب تنفق دلالاته الاجتماعية — إذا استخدمنا تعبير نفس الاتجاه — مع أهداف رواد الدعوة الواقعية . وكيف نفسر عندئذ ما نراه ظاهرة بديهية نلاحظها في عدم تطور الأشكال الأدبية مع تطور حياتنا الاجتماعية في خطوط موازية حاسمة . وسوف نعثر على الجواب من سؤال يطرحه الدكتور عبدالعظيم أنيس: لماذا لا يرى الناس غالباً حياتهم في مرآة الأدب الحديث؟<sup>(٢)</sup> وهذه مسألة خاطئة مادام الناس يرون أنفسهم ، على نحو ما ، فيما ينتجه الأدباء من فن ، مهما كان اتجاهاً ، لأن الفن كما قلنا ، جزء لا ينفصل مطلقاً عن الوجود المادى للعالم . ولكن الدكتور يمهد بسؤاله لما أثاره فيما بعد حول أهمية وضوح الجذور الاجتماعية لأحداث وعلاقات وشخص العمل الأدبي ، فيقول أن المازنى لم يوفق في رسم ابراهيم الكاتب لاكتفائه برسم هذه الشخصية من الداخل كأن لاصلة لها بالأحداث الاجتماعية في البيئة الاجتماعية<sup>(٣)</sup> .

---

(١) المصدر السابق ( ص ١٢٤ )

(٢) » » ( ص ٣٦ )

(٣) المصدر السابق ( ص ٧٨ )



ثم ينقل موقفاً آخر لشخصية محبوب عبد الدايم في رواية نجيب محفوظ « القاهرة الجديدة » ويتساءل ( .. أما لماذا يقف محبوب هذا الموقف فأمر لا نعلم نحن عنه شيئاً )<sup>(١)</sup> ثم يهتف لما أسماه بعبقرية الإبداع الفني عند الشرقاوى مستشهداً بقول إنجاز عن الروائى الفرنسى بلزاك « .. حتى فيما يختص بالتفاصيل الاقتصادية تعلمت من أعمال بلزاك أكثر من كل كتب المؤرخين الختريفين والاقتصاديين فى ذلك الوقت » ( وما أجددنا أن نقول قولاً مشابهاً عن الشرقاوى فإنه يعلمنا كثيراً من التفاصيل الاجتماعية والفكرية والسياسية للمجتمع المصرى فى هذه الحقبة التاريخية .. )<sup>(٢)</sup> ونسى الكتاب الحرف الأول من عبارة بلزاك - حتى هذه - وأغفل ما قبل « حتى » حيث يبدى إنجاز إعجاباً بروعة الفن فى أعمال بلزاك . ورغم ذلك تجاهل أن صاحب الحديث هو إنجاز رجل العلم والفلسفة والتاريخ ، وليس الناقد الفنى الأدبى . لأن النقد الأدبى لا يعنيه ماتحتويه الأعمال الفنية من معارومات فى التاريخ والفلسفة والمجتمع إلا من حيث كونها عنصر داخل العمل الأدبى تتآزر مع غيرها لتكوينه فنياً . أما ما يمكن أن تقيده منها فى غير مجالات الفن ، كاحتوائها شيئاً فى العلوم الاجتماعية ، فإن الكتب الخاصة بهذه العلوم ، تكون أكثر وفاء بالغرض من الفن . فالشخصية الروائية أو الحدث القصصى لا ينقل أحداث المجتمع والتاريخ المعاصرين له حسب التصور الميكانيكى للعمل الفنى . الشخصية الروائية - مثلاً - تتجسد فى العمل الأدبى بسماها الذاتية الجديدة والحدث القصصى يتحرك فى العمل الأدبى بخصائصه النوعية الجديدة فلا تصبح وظيفة أيهما أن تكون مرآة شديدة الحساسية للواقع المباشر ، وإنما تسهم هذه الوظيفة باستقلالها النسبى فى تكوين العمل الأدبى وتنميته وإثرائه ، حينئذ تنقطع بها الصلة التقريرية المباشرة بالواقع فى صورة جديدة تماماً ، تميز الفن عن

(١) المصدر السابق ( ص ١٧ )

(٢) « » ( ص ١٩٤ )

الطبيعة . ولعل أحداث المجتمع والتاريخ تتبلور داخل العمل الفني في صورة أحاسيس ومشاعر وخلجات نفسية معينة ، فتختلف بذلك عن الصورة التي كان عليها الإحساس والشعور والخلجة النفسية قبل انتقالها إلى الفن . ولعل هذه الأحاسيس السيكولوجية أو الأخيذة الذاتية كانت أحداثاً اجتماعية وأحوالاً تاريخية في الواقع . وهنا تكمن عملية الخلق الفني . ولنردد ثانية ماقاله الناقد السوفييتي من أن الفنان وهو يحاكي الطبيعة ، إنما يخلق حقيقة جديدة . وبذلك تتضح مسألة الاختيار في الفن .. إنه ليس اختياراً ميكانيكياً ، فنقول أن الفنان يتخير طبقة معينة وموضوعاً معيناً ، وأشخاصاً معينين ، ويصنع من هذه جميعها العمل الفني . إن الفنان يتخير عمله الفني كاملاً من آلاف الأشياء والعناصر والمكونات ؛ فيكسبه بذلك سماته الذاتية الخالقة للحقيقة الجديدة ؛ والتي بدورها تحقق وجوده الخاص .

\* \* \*

كان بودى — بعد أن استخلصنا أسس ما يدعونه باتجاه الواقية الاشتراكية في نقدنا الحديث — أن أدرس في مجال التطبيق فروع هذا الاتجاه في البلاد العربية الأخرى . فالكتابات النقدية للدكتور صلاح خالص ومقدمات الدكتور على سعد ومقالات غائب طعمة ورثيف خورى وحسين مروة وغيرهم خامة تطبيقية طيبة لإيضاح الأصول النظرية لمنهجهم في التفكير النقدي . ولكنى اكتشفت أن أعمال هؤلاء جميعاً تدور في فلك واحد ، يدعوننا لدراسة نموذج واحد فقط يمثل الاتجاه خير تمثيل هو الأستاذ محمود أمين العالم . أما الدكتور عبد العظيم أنيس فلم يكتب في الحقيقة ما يمكن تسميته بالنقد الأدبي في حدود أى مفهوم للنقد والفن ، إذ هو يناقش العمل الأدبي على أنه عمل سياسى محض .

وكتابات الأستاذ العالم تتميز بأصاله الفكر النقدي . وإن اختلفت مفاهيمه في الأدب والفن عن مفاهيمنا . فهو يعي واجب الناقد على أساس رؤيته الاجتماعية والفنية معاً ، ثم يتورط عند التطبيق في الخطأ الذي سبق أن نبه بشأنه الفنان ألا يسقط فيه ، إذ نجد أعماله النقدية تنقسم بشكل واضح إلى :

\* تحليل تاريخي للقطاع الاجتماعي أو البيئة الإنسانية للأديب وأدبه .

\* إيضاح الدلالات الاجتماعية للأعمال الأدبية .

\* التحدث عن القيمة الفنية للعمل الأدبي بصورة عامة وفي صيغة أحكام .

ولنأخذ مثالا في مقدمته المسهبة لمجموعة محمد صدقي القصصية المسماة (الأنفار) — الصادرة عام ١٩٥٦ — تقع الدراسة في ثلاثين صفحة : الثماني الصفحات الأولى تفسر كيف أنبتت الحركة الوطنية أدباء وفنانين من أبناء الطبقة العاملة. وفي الست الصفحات التالية تلخيص لقصة حياة المؤلف وكفاحه الوطني . ثم يتحدث الناقد في أربع عشرة صفحة عن « القيم الوطنية والسلامية والكفاحية » في المجموعة. وفي صفحتين اثنتين بعد ذلك يتحدث عن بعض المآخذ البسيطة والهنات الفنية لا لأنها أصابت العمل الفني بسوء بل لأنها ( تكاد تصيب في بعض الأحيان المضمون الاجتماعي المشرق ) « ص ٢٧ » . ولربما قيل أن هذا التقسيم ليس ميكانيكيا كما نظن ، وإنما هو « للتوضيح » ، تماماً كطالب الطب الذي يدرس الجسم البشري مجرأ إلى القلب والرئتين .. إلخ بينما الجسم لا يتجزأ . إننا نجازف بحقيقة علمية لو أخذنا بهذا المبدأ . هذه الحقيقة هي أننا عندما نقوم بأية مقارنة للتشبيه ينبغي أن تكون مقارنة نوعية ، فلا يصح أن نأخذ مثلا من مجال يختلف نوعياً عن مجال بحثنا . فنسيج العمل الفني يختلف نوعياً عن طبيعة الجسم البشري بحيث تفتني المقارنة ويتعذر التشبيه . وسوف يتضح ذلك من

التطبيق . فالأستاذ العالم كان يستطيع أن يعثر على كافة العناصر الاجتماعية داخل العمل الأدبي لو عرف العمل النقدي بأنه :

\* التعرف على العناصر المكونة للعمل الفني .

\* كيفية تكوين هذه العناصر .

\* السبب أو الأسباب في نجاح أو فشل الوحدة الدينامية بالعمل الفني .  
لو عرف ذلك لتبين أن العنصر الاجتماعي موجود في العمل الأدبي ، وواجب الناقد أن يدرس كيف أدى هذا العنصر والعناصر الأخرى الوظيفة الإبداعية الخالقة . ولكن الأستاذ العالم كان يبحث عن القيم — لا العناصر — الاجتماعية ليتحدث عنها كشيء مستقل ، كشيء يعنيه هو شخصياً في المجال السياسي . حتى عندما لاحظ اللهجة الخطابية في بعض القصص بررها قائلاً : ( ولعل منشأ هذه الخطابية ، الهدف السياسي الذي يرتعش به وجدان الكاتب<sup>(١)</sup> ) . والعلاج ؟ ..  
( هو مزيد من النضج الاجتماعي<sup>(٢)</sup> ) . وأنحصر البند الأخير من بنود الدراسة النقدية الخاص بـ « فنية » الكاتب في نهايات بعض القصص التي أقحمت إقحاماً على أحداثها دون مبرر يبرره النسيج الإنساني للقصة<sup>(٣)</sup> ) ..  
فمثلاً قصة « البقرة » يموت عم رضوان في نهايتها من كثرة الأكل .. لماذا ؟ ..  
وأى معنى لهذه النهاية<sup>(٤)</sup> ؟ . ورغم ذلك فالمجموعة ( تعبر عن مراحل نمو القصة العربية في اتجاهها نحو الواقعية ، وفي حملها لرسالة الإنسان والتقدم والسلام ) « ص ٣١ » .. وهكذا يتحول الحديث عن فنية الكاتب إلى النسيج الإنساني للقصة ، ومعنى نهايتها . وبنفس هذا المنهج يختتم نقده لكتاب « ألوان من القصة المصرية<sup>(٥)</sup> » بعد أن لخصه في نقطتي الوحدة الفنية

( ١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ ) الأنفار — دار سعد مصر ( ص ٢٩ ) .

( ٥ ) صدر عن دار النديم بالقاهرة في يناير ١٩٥٦ .

والدلالة الاجتماعية ، يقول ( لوراجعنا ماسبق أن ذكرناه عن الوحدة الفنية لا تضح لنا أن ثمة علاقة وثيقة بين الدقة في الصياغة الفنية وبين الدلالة الاجتماعية لهذه القصص . فكلما اقتربت القصة من الشروط الفنية السليمة كلما كانت أكثر استيعاباً وأشد تعبيراً عما يصطرع في الواقع من مجاهدات وأجهاث ) « ص ١١٧ » .

وفي مقاله عن رواية ( المصايح الزرق ) للكاتب حنا مينة<sup>(١)</sup> نلخص لنا الرواية في صفتين وأفرد الصفحة الباقية للعملية النقدية حيث قسمها إلى خمس نقاط ، أربع منها دلالات اجتماعية والأخيرة أنقلها كما هي : ( كان المؤلف يعرض لنا بعض أحداثه الفرعية بطريقة إخبارية وذلك لعدم امتزاج هذه الأحداث امتزاجاً فنياً بالأحداث الرئيسية ، فكان يقول مثلاً « أما تجارب ما حدث لعبد المقصود أفندى فهذا تفصيله » .. أو عرف فارس تجارب كثيرة هاك بعضها .. ) « ص ٤٥ » .

أما دراسته لمسرحية توفيق الحكيم « رحلة إلى الغد<sup>(٢)</sup> » فإنها حديث طويل بلغ سبع صفحات ونصفاً حول الصراع بين آراء الماديين والمثاليين بصدد أهمية العلم وخطورته في مستقبل البشر . وفي النصف الأخير من الصفحة الثامنة يقول الناقد ( وما أجددنا أن نقول كلمة أخيرة سريعة عن البناء الفني لهذه المسرحية ) . وينتهي من الكلمة الأخيرة السريعة بأنه ( يسود المسرحية كلها طابع الدعوة المجردة ، أو التلميحات الرمزية السريعة ، وتخلو من النماذج الإنسانية الحية ، وهذه ثمرة طبيعية لفلسفتها العامة . إلا أن المسرحية شأن كل مسرحيات توفيق الحكيم جميعها تكشف عن القدرة الفنية الفائقة التي يتمتع بها توفيق

(١) مجلة الرسالة الجديدة - أبريل ١٩٥٨ .

(٢) مجلة الشهر - عدد يناير ١٩٥٩ .

الحكيم فى صياغة الحوار المسرحى المركز، وفى بلورة الأفكار وتحديدها دون ذيول أو تفاصيل مخرطة) « ص ١١١ ». وبهذه الكلمة الأخيرة السريعة أصدر الناقد أحكاماً سريعة مطلقة، وسقط فى التناقض السريع المطلق بين قوله أن المسرحية تفنن المآذج الإنسانية الحية وبين اعترافه بالقدرة الفنية الفائقة لدى توفيق الحكيم .

وفى مقدمته النقدية المطولة لديوان «أغانى أفريقية» للشاعر محمد الفيتورى، رأى الشاعر ينطور من ذاته الفردية إلى علاقاته الاجتماعية المحدودة إلى مشكلات وطنه وقضاياه القومية إلى مأساة قارته السوداء، ثم إلى قضايا العالم أجمع. ولاحظ أن هذا التطور يواكب تطوراً آخر للشاعر فى مجال إبداعه الفنى. فقد ازدادت أصالة الشاعر وقيمه الجمالية رونقاً وبهاء. يقول الناقد - مع خروجه من الدائرة الذاتية الضيقة إلى رحاب العالم الخارجى. ولقد انتهينا فى إحدى نقاط البحث إلى أن العمل الفنى قطعة من ذات الفنان سواء تبلورت فى هذا العمل مشكلاته الخاصة أو قضايا العامة. ومع ذلك يمكن أن يكون « رصد » الظاهرة صحيحاً بالنسبة للفيتورى، أى أن تطوره الفنى صاحب تطور رؤيته الاجتماعية، ولكننا لا نوافق الأستاذ محمود العالم، على أن اتساع الرؤية الاجتماعية عند الشاعر هو الذى أدى إلى ازدياد أصالته المبدعة رونقاً وبهاء. لاننا نرجح أسباب تقدم الإمكانيات الفنية لدى الفنان بالتمرس الدائب المستمر على التعبير الفنى، والتوفر على الثقافة الفنية، والتمثل الواعى لانطباعاتها الجمالية. ولعل الأستاذ الناقد لم يتنبه إلى التناقض الواضح بين رأيه السابق فى الشعراء الرواد وكيف جاء ارتباطهم بالقضايا العامة مصدراً لما فى شعرهم من جمود وتقريرية، وبين رأيه الجديد القائل بأن هذه القضايا بعينها عند الفيتورى هى مصدر ما فى شعره من أصالة وتقدم فى الإبداع الفنى .

ونتيجة حتمية لهذا المنهج في التفكير النقدي ، جاءت أعمال الأستاذ محمود أمين العالم متممة بانتقاد الوحدة الدينامية في العمل النقدي فلا نحس في دراساته النقدية بالنسيج المتكامل الذي لا ينفصل خلاله العمل الأدبي إلى أقسام للدلالة الاجتماعية والقيمة الجمالية .. إلخ . ذلك أن تصوره الشكلي لطبيعة العمل الفني حدد له مفهومه عن العمل النقدي ، فجاء تقريراً متضمناً لأحكام عامة .

\* \* \*

لم يكن لينين هو أول من نادى بالأدب والنقد الحزبيين ، فقد سبقه بودلير حين قال : « يجب أن يكون النقد حزبياً ، فيصدر عن وجهة نظر حاسمة ، ولكنها تكشف عن أوسع الآفاق <sup>(١)</sup> » وهذا اللون من الحزبية يختلف تماماً عما قصد إليه لينين بقوله : « ينبغي للنشاط الأدبي أن يصبح جزءاً من القضية البروليتارية العامة » <sup>(٢)</sup> ولعل هذه الكلمات هي التي تبلورت فيما بعد في تعبير « الواقعية الاشتراكية » التي فرضت تسميتها إرهاباً لاشعورياً غير مقصود ، على الأدباء والنقاد الكبار والصغار . فراح الدكتور محمد مندور يدعو منهجه في النقد باسم جديد هو « النقد الأيديولوجي » <sup>(٣)</sup> وحاول الأستاذ إحسان عبد القدوس ، أن يكشف الفوارق بين الأدب الاشتراكي والأدب الشيوعي وجعل من قصته « لا أنام » نموذجاً للنوع الأول <sup>(٤)</sup> .

وفي ميدان الإبداع الفني كانت قصص الشرقاوي والخميسي وغيرها أمثلة يقدمها نقاد هذا الاتجاه إلى الجيل الجديد من الأدباء ، فأقبلت أغلب قصص

---

(١) Boudlaire ,The Portable, p. 432

(٢) Linin, Selected works. Vol, 4 (p. 527)

(٣) راجع مجلة الشهر - عدد يناير ١٩٥٩

(٤) « العلوم البيروتية » ١٩٦٠

هذا الجيل تعبيراً صادقاً عن الأزمة ، فلم تكن إلا تحقيقات صحفية وعظات منبرية ؛ ولم تعرف شيئاً اسمه الفن . لماذا ؟ .. إن الأدباء الشباب ممن ينتمون — في مجال السياسة — إلى الاتجاه التقدمي ، دخل في روعهم أن نقاد الأدب الذين ينتمون إلى نفس الإتجاه هم قادتهم الحقيقيون ، في مجال الفن . وجاءت أعمالهم صدى لآراء هؤلاء القادة من جانب ، وتقليداً للنماذج السيئة التي استمدت شهرتها من اتباع أصحابها لذلك الإتجاه السياسي .

أما الجيل الجديد من النقاد والدارسين فقد واكب هذه الدعوة من بدايتها باستجابات متباينة . واطب فريق على احتذاء أصول الدعوة على أيدي أساتذتها ، كما نرى في المقدمة الطويلة عن « تطور القصة الأمريكية » للكاتب مازن الحسيني ، والتي لم نعد منها إلا شيئاً عن تطور قضية الزوج في المجتمع الأمريكي<sup>(١)</sup> وقال فريق آخر أن « الواقعية ليست مذهباً يفرض على الفنان اتجاهها جامداً أو أحكاماً وقواعد مقررة من قبل ، بل هي دليل للإنتاج الفني<sup>(٢)</sup> وقريب من هذا التعبير ما علق به الأستاذ كمال النجمي عما ينادى به الواقعيون في مصر « من البقاء على السطح والوقوف عند المستوى المباشر للأحداث والأشياء »<sup>(٣)</sup> وصرخ نجيب سرور في وجه الجيل الجديد لكي يبحث عن قيادة مخلصية جديدة<sup>(٤)</sup> ودعا الأستاذ عبد الحسن طه بدر إلى أدب واقعي مخلص « لا يفرض علينا بطولات زائفة »<sup>(٥)</sup> . ومن المفيد أن يسجل كاتب هذه السطور أنه قد

(١) راجع كتاب « أنت أسود » دار النديم بالقاهرة - ١٩٥٥

(٢) « مجلة » العالم العربي « القاهرة - أكتوبر ١٩٥٥

(٣) « » « » « يناير ١٩٥٦

(٤) راجع مقال « نحو صف ثالث » بمجلة الآداب الأعداد ٦ ، ٧ ، ٨ من عام ١٩٥٨

(٥) راجع نال « نحو أدب واقعي مخلص » بمجلة الشهر العدد السابع من عام ١٩٥٨



تأثر بمقاييس هذا الاتجاه. وما زلت أعانى مشقة كبيرة فى احتذاء الفهم الصحيح لطبيعة النقد والفن .

وإذن ، فقد أحس جيلنا بعمق الأزمة ؛ وإن عبر عنها تعبيرات متباينة . غير أننا لا ننسى من حصاد المرحلة كذلك ما أثاره الاتجاه من معارك أدبية بين الأجيال الشابه وجيل الرواد ، كان من نتائجها الأساسية اشتعال حركة فكرية عميقة خصبة ، ما أشد حاجتنا إلى مثيلاتها دائماً . وكان من هذه النتائج أيضاً أن هيأت لنا المعركة نقطة جديدة للانطلاق فى أبحاثنا النقدية . وأرست فى قلوبنا واجباً مندساً للاحاطة التقييمية الشاملة ؛ بترائنا القديم والحديث وتراث العالم كله .



فَلَقَّ الْإِنْسَانَ الْبَجْدِيَّ

في مؤتمر لفلاسفة العالم ، عقد منذ سنوات بالولايات المتحدة ، بحث المؤتمرون طبيعة المرحلة الحضارية التي يجتازها العالم ، والدور الذي يمكن أن يؤديه الفيلسوف أو المفكر في النصف الثاني من القرن العشرين ، أي في عصر الفضاء والغبار الذري . ولقد شهدت السنوات الأخيرة بعض النتائج الهامة في المستوى السياسي لقرارات هذا المؤتمر . فقد تطلعت البشرية بتقدير وإعجاب إلى محاولات الفيلسوف الإنجليزي برتراند راسل من أجل السلام ، هذه المحاولات التي قادته وهو شيخ في التسعين إلى زنانة مظلمة بأحد سجون لندن . كما تطلع العالم بإرتياح عميق إلى ما كتبه المفكر الفرنسي جان بول سارتر حول الثورة الجزائرية في كتابه « عارنا في الجزائر » ، وما كتبه حول المشكلة الكوبية في كتابه « عاصفة على السكر » .

أكدت هذه النتائج ظاهرة هامة هي الارتباط الوثيق بين الفلسفة والقضايا الاجتماعية المطروحة على الصعيد العالمي . وانبثق عن هذا الارتباط ظاهرة أخرى في المستوى النظري هي أن الانشغال بقضايا الكون الكبرى التي تخضع بطبيعتها لتجريد الوجود من المضمون الاجتماعي والالتفات الدائم إلى جوهره لليتفزيق . . أقول أن الانشغال بهذه القضايا لم يعد يحول بين المفكر أو الفيلسوف وبين الإحساس الحاد بمشكلات الانسان على هذا الكوكب .

ونتيجة لذلك أصبحت للفلسفة ، والفكر بوجه عام كلمة مسموعة تتلمس آثارها في الخطابات المتبادلة بين برتراند راسل من جانب ، وخروشوف وكيندي

ونهبوا من جانب آخر . أو في الخطاب الذي ألقاه سارتر العام الماضي بمؤتمر  
موسكو لنزع السلاح .

كذلك كان من النتائج المباشرة في الميدان الفلسفي تلك المصالحات التوفيقية  
بين الاتجاهات الوجودية المتطرفة والتيارات الاجتماعية المقابلة لها .

\* \* \*

وبالرغم من أن الفكر العربي لم يشترك بعد في المؤتمرات الفلسفية العالمية  
إلا أنه كان شديد التأثير بهذه النزعة التوفيقية بين الفلسفة والمجتمع من جهة ،  
وبين الفلسفات المختلفة من جهة أخرى . ولا ينسى القارئ العربي كتابات  
الدكتور عبد الرحمن بدوي الأخير في « المجلة » التي ربط فيها بين بعض  
الفلاسفة وفكرة السلام . ولعل هذه الكتابات تشهد للدكتور بدوي  
بأن ما أضافه حتى الآن إلى المكتبة العربية يسجل بدقة تطور الحركة الفلسفية  
المعاصرة في الفكر العربي . فقد بعلم عليه وتأثر به قطاع عريض من الشباب  
العربي المثقف . ومن هؤلاء الأستاذين : مطاع صفدى وأحمد حيدر اللذين  
أصدرا حديثاً كتابين في الفلسفة يناقشان مشكلة القلق والإنسان الجديد .

لا تنبع أهمية هذين الكتابين في مناقشتهما لقضية واحدة — فهما ليس  
كذلك ، وإنما يمهّد أحدهما للآخر — بل لأنهما يعبران عن مرحلة الوعي  
الحضارى الجديد الذى تشهده المنطقة العربية هذه الأيام ، فقد طال العهد بيننا  
وبين محاولات وأجتهادات المفكرين العرب في مجال الفلسفة ، حتى أصبحت  
الحركة الفلسفية الحديثة في اللغة العربية قاصرة على تدوين التاريخ الفلسفى  
وكتب التعليم المدرسى في الجامعات . ومن هذه النقطة تكون محاولة مطاع  
صفدى وأحمد حيدر جديرة بالاهتمام فهما لا يؤرخان للفلسفة ولا يقومان

بالتدريس الجامعي واثما يحاولان عرض إحدى القضايا الإنسانية المعاصرة  
وتقديم بعض الجلول في تواضع شديد .

وانبدأ بكتاب مطاع صفدى « فلسفة القلق »<sup>(١)</sup> فهو البداية المنهجية  
لل قضية التي نحن بصددنا الآن . والمؤلف يقرر منذ اللحظة الأولى أن القلق  
هو العمود الفقري للتفكير الوجودى ، ولذلك يحرص على استعراض مفاهيم  
مفكرى الوجودية فى معنى القلق منذ كجورد إلى سارتر ، ونفهم أن  
نقطة الالتقاء الكبرى بين الفلاسفة الوجوديين هى بعينها نقطة الاختلاف  
بينهم وبين بقية الفلاسفة . هذه النقطة هى « القلق » الذى ينزع عن العين  
غشاوة المذهبية والتقولب ويفتحها جيداً على الوجود الذاتى المتفرد للانسان .  
لذا يصبح الديالكتيك عند هيجل فتحاً عظيماً فى تاريخ الفلسفة ، كما تسمى  
مذهبيته بمدئد بابا ضخماً أغلقه باحكام فى وجه فلسفة القلق ، أو بالأحرى  
فلسفة الوجود الإنسانى الحق . من هنا هاجم كير كجورد الهيجلية والمذهبية  
والموضوعية ، لأن حقيقة الحقائق عندة هى الذات ، والذات ترفض الخضوع  
لشبكة من المفاهيم المطلقة ، كما أنها ترفض الحياد ازاء علاقتها بالعالم . ولذلك  
يرى فى المذهبية والموضوعية محاولة يائسة من جانب الذوات الذاهلة عن وعيها  
فى سبيل الحيولة بين الذات ومأساة وجودها . أى أن بناء المذاهب والنظريات  
الشمولية والنزعات المطلقة هو رصف طريق الهرب من وجه اللامعقول والاحتماء  
بالمستوى الحسى لحياتنا اليومية . انه طريق الجبن أمام تحديات الكون الكبرى

وهكذا نستطيع أن نفسر لماذا رفض كير كجورد أن يدعو أفكاره  
« فلسفة » ، بل أسماها « مذكرات ميتا فيزيقيه » . . وبالرغم من أن هايدجر  
قد تحمل عبء صياغة هذه الأفكار فى رؤية منهجية ، إلا أنه - ومعه سارتر -

(١) صدر عن دار الطليعة فى بيروت .

يريان في الفلسفة ، والمعنى الوجودى بصفة خاصة ، معاناة شخصية ، ثم وصف نتائج هذه المعاناة دون التدليل عليها بالطرق البرهانية المألوفة في الفلسفة « والمعاناة تتمثل في الواقع وجود التعارض وعدم تجاوزه أى أن عنصر اللامعقول أو العدم سوف يصبح أساساً رئيسياً لحقيقة هذه المعاناة » (ص ٢٤) إلا أن المعاناة تختلف من الإحساس بالذاتية المهمومة بتجسيد المطلق الإلهى كطرف شخصى مقابل الوعى الفردى المتمزق عند كيركجورد ، إلى الذاتية التى تبشر بالسوبرمان عند نيتشه ، إلى الذاتية الملتزمة لعبء الحرية عند كل من هايدجر وسارتر . وبينما نلاحظ اتفاقاً عاماً بين الوجوديين فى الثورة على المفاهيم المطلقة ، إلا أن هذا لا ينفى « المطلق » كموضوع أصيل لكل تفلسف مشروع « ولذلك فإن هايدجر يدعونا إلى العودة إلى ما قبل سقراط ، إلى ذلك الوضع الملىء بفكرة الكل ، أى إلى هذه المواجهة الحقيقية للكينونة من خلال تساؤل الإنسان الفيلسوف ، البريىء فى التقائه مع أغاز العالم من حوله . هذا التساؤل : لماذا كان وجود ولم يكن عدم » .

\* \* \*

إذا كان المطلق هو الطرف المقابل للذات ، فإن موقف الفرد من العالم هو المقولة الأساسية فى فلسفة القلق ، واليقظة هى السمة البارزة على جبينه ، والوحدة هى مجرى شعوره الأصيل . والموقف من المطلق هو بؤرة التنازع بين الوجوديين ، فبينما يراه كيركجورد فى عزلة الذات عن « القطيع » و « العبيد » نراه فى نفس اللحظة يؤسس فى وجدانه مكاناً لمطلق آخر هو مواعده مع الله ، وبينما يراه نيتشه عناقاً حميماً للمخاطر والأهوال نراه يبشر بقدم السوبرمان . . أما هايدجر ومن بعده سارتر فيحددان هذه العلاقة بين الذات والعالم على أساس

من الأعراف بأن الإنسان كائن سيموت ، وأن الصيرورة لاتنفى العدم ، والعزلة هي الوجود الوحيد الممكن أمام الموت .

لهذا السبب يرتبط القلق عند كيركجورد بالخطيئة الأصلية ومفهوم الزمان وفكرة العدم وفكرة الحرية « ومع ذلك فإن مفهوم القلق عند كيركجورد يختلط بغيره من المفاهيم ، كاليأس والخوف » . والفرق هائل بين القلق والخوف ، فهذا الأخير ليس إلا رد فعل لموقف جزئي موقوت ، أما القلق فإنه موقف متكامل ازاء لامعقولية الوجود وبشاعة المصير . ومهما اختلفت تفسيرات الفلسفة لعنى العدم ، فإن مطاع صفدى يقول « فى أعماق الوجود الحى غريزة الموت التى يسعى إلى تحقيقها ، كما يسعى إلى تحقيق غيرها من الغرائز » لذا كان العدم حقيقة إيجابية مساوية لحقيقة الوجود . ويفسر ذلك بقوله :

— « هذا العدم الفاصل غير موجود ، إذ أنه يعدم ذاته . فليس هو بحقيقة موضوعية بقدر ما هو فعل نتخيئه تخيلاً . فالوجود لذاته هو عدمه الخاص ، إذ أننى عن طريق الشعور أضع نفسى على مسافة من كينونتى الحاضرة » (ص ٩١) .

— أن الوجود لذاته عبارة عن حركة دائمة ، من ذاته إلى ذاته ، من العاكس إلى المنعكس ، وبالضد ، فهو عدم وجود يأتى إلى الوجود عن طريق الوجود نفسه ، أى بواسطة الواقع الإنسانى الذى هو أساس العدم فى الوجود » (ص ٩١) .

— « فما ليس بموجود يحدد ما هو موجود . وطالما أنه عن طريق الواقع الإنسانى يأتى النقصان إلى الوجود ، فإنه يجب أن يكون الواقع الإنسانى هو نفسه نقصاناً من حيث أنه ينفى من حدسه نوعاً من الوجود » .

— « . . فالواقع الإنسانى اذن هو عدمه الخاص ، إذ يشعر دائماً بنقصانه



من حيث أنه وجود يتوجد ، ولم يوجد بعد دفعة واحدة . فهو ناقص منذ الأصل ( إذ أنه كائن ، من حيث هو غير كائن ، إذ أنه غير كائن من حيث أنه كائن ) فالوجود في ذاته أبداً هو في تجاوز نحو الاتحاد بالوجود في ذاته ، الذي هو أساس وجوده « ( ص ٩٢ ) .

ومن صميم هذا التعريف للوجود والعدم ، ينبع تعريف القيم ، فهي لن تكون مجموعة من القواعد السلوكية المكتسبة من تجربة خارجية ، بل هي تصبح معاناة لذلك الصراع والتفاعل بين الذات والعالم من جهة ، وبين الكائن والكينونة من جهة أخرى وبين الوجود والعدم من جهة ثالثة . ذلك الصراع الرائع الذي تتولد عنه شرارة القلق الوجودي الحاد ، هو ينبوع قيمة القيم ، هو مصدر الحرية « إذ تعني الوجود الذي لست بكائنه الآن ، والذي يمكنني أن أصنعه » أي أن القلق يقدم مظاهر الوجود الكاذب ، يخلع عنا لباس الآخرين ، يحطم من ذواتنا قوالب ( الهم ) التي فصلت حسب نموذج عام ، وحشرت داخلها كل شخصية . ثم يقدم لنا مجالاً آخر لخلق الذات « إنه يتحدى فينا إرادة التكوين » ، ويختتم الكتاب بحته القيم بأن الفرار من القلق ليس إلا شكلاً من أشكال شعورنا بالقلق .

\* \* \*

مطاع صفدى في هذا الكتاب الجديد يتميز بكافة السمات التي عرفناها في كتاباته السابقة وأبرزها التمثل الواعي الدقيق لمناهج التيار الوجودي في الفلسفة ، وإذا كان في الماضي قد أثبت هذا التمثل دون أن يثبت مراجعته في كتاب يريو على الخمساية صفحة هو « الثوري والعربي الثوري » ، فإنه قد تلافى هذا النقص في كتابه « فلسفة القلق » الذي لا يتجاوز المائة صفحة إلا بقليل . كما أنه إذا كان في الماضي غامضاً يميل إلى الإبهام بالرغم سعة الكتاب

وضخامته ، فإنه هنا يميل إلى الوضوح مع التركز غير الخلل . وإن كان هذا لم ينف قط أن المؤلف لم يهجر في كتابه الجديد من السطور الأولى إلى الخاتمة المستوى الفلسفي المحض في التأليف ، فلم ياجأ في التفسير أو التشبيه إلى مجالات أخرى تغرى الباحث باللجوء إليها كالعلوم الاجتماعية والإقتصادية والنفسية مما يهدد البحث الفلسفي عادة بالخروج عن طبيعته الخاصة إلى الدخول في مجالات أخرى ، وبمعنى أدق إلى مستويات أخرى ، نشدانا للفكر الهين الذي يؤدي إلى إلى « العام » دون « الخاص » في مجال المعرفة .

كذلك يتسم تفكير مطاع صفدى بوحدة منهجية على الرغم من أنه يتناول موضوع القلق الذي يشي بالتمرد على كل نظام وانسجام ومنهج . تتضح هذه الوحدة في وصفه للقلق بأنه العمود الفقري للتفكير الوجودي ، ثم عرضه للقيق لسلسلة المفاهيم الوجودية للقلق منذ كيركجورد إلى سارتر ، والتي تنتهي بأن القلق هو الصيغة الوحيدة للملائمة لمعنى الحرية ، بل تصبح الكلمتان وكأنهما مترادفتان .

على أنني لا أنفق مع المؤلف في المقدمات هذا المنهج ، وبالتالي اختلف معه في كثير من النتائج التي وصل إليها ، بل إنه لم يصل بفاعلية هذا المنهج إلى بعض النتائج التي ارادها في ثنايا البحث .

فالقلق — كما أعتقد — ظاهرة حضارية رافقت جميع الفلسفات ، فالحظة السابقة على الإكتشاف عند كل فيلسوف هي أروع لحظات القلق . هذا القول لا ينفي أن القلق عماد الفلسفة الوجودية ، ولكنه كان يتطلب من الكاتب أن يمهّد لنا به حتى نستطيع قبول هذه الفكرة الأخيرة ، بل كنا نستطيع أن نضع أيدينا على الأختلاف الكيفي بين قلق الإنسان في الماضي ، وقلقه في العصر

الحديث . ولعل مطاع قد تطرف في الحفاظ على المستوى الفلسفي للبحث للدرجة التي لم يربط معها بين الوجودية كتعبير فلسفي عن قلق الإنسان المعاصر ، وطبيعة المرحلة الحضارية التي يجتازها القرن العشرون . وهو يكتفى في هذا الصدد — كما يفعل بعض كتاب الغرب — بأن الخلفية الثقافية للقارئ تتضمن الأرض الاجتماعية والاقتصادية والنفسية التي أنبتت هذا التعبير ، لذلك جاءت الفصول الخاصة بالوجود والعدم أقرب إلى التأملات الفقهية فيما إذا كان العدم موجوداً ، أم أنه كان موجوداً ثم تعدم . . إلخ بينما جاء الفصل الخاص بالحرية كمرادف للقلق — كما تتضح بأسهاب عند سارتر — فإن المؤلف لم يعن بها العناية التي أومأ بها البحث في البداية ، ذلك أن القلق الوجودي كمنهج في التفكير يغاير تماماً الأبنية النظرية المتكاملة أو وجهات النظر الشاملة من حيث استنادها على النزعة الإطلاقيه في تفسير الإنسان والكون والمجتمع . وكنت أتوق بالفعل إلى أن يعقد الكاتب مقارنة — فلسفية — بين أحد هذه المذاهب وفلسفة القلق ، حتى يمكننا التعرف على مدى ما يسهم به منهج الإنطلاق اللانهائي في أزمة الإنسان الحديث .

\* \* \*

وهذا ما حاوله الأستاذ أحمد حيدر في كتابه الهام « طريق الإنسان الجديد بين الحرية والاشتراكية<sup>(١)</sup> ». من « المطلق » أيضاً ، يبدأ الكاتب القضية ، فيعين له خاصيتين أساسيتين هما الوحدة والثبات . وهذان العنصران يشكلان السر الكامن خلف الصراع بين الإنسان والكون ، بين الإرادة والمادة ، بل هما يكونان السبب الرئيسي في الصراع داخل الذات الإنسانية نفسها . بين الارتياح إلى التفسير الشامل ، والتطلع إلى الاكتشاف ، بين الإيمان المستقر ، والعقل

---

(١) صدر عن دار الآداب — بيروت .

الشكاك المتردد ، ونقاط التحول في التاريخ الحضارى هي أعلى مراحل الصراع «ويمكن التعرف على الأجيال التبعية التي يكتب عليها أن تعيش هذه المراحل المهيضة ، الأجيال التي تعيش بلا مبرر وبلا هدف لأن الأهداف القديمة قد تداعت والأهداف الجديدة لم تلح بعد» ( ص ١٠ ) في هذا الحال يفقد الإنسان مطلقه ، ويجد في البحث عن مطلق جديد ( يستخدم المؤلف لفظة المطلق هنا بمعنى الفلسفة أو المنهج أو النظام الفكرى أو وجهة النظر الشاملة ) ، فالوجود الإنسانى هو شبكة من المفاهيم نلقبها على الوجود الخام ونراه من خلالها ، وتصبح هي وإياه بالنسبة لنا وتتلاءم معها كما لو كانت هي الوجود الوحيد . وفي أعماق الإنسان رغبة ملحة لأن تتلاءم احتياجاته اليومية في إيقاع منظم منسجم مع إيقاع الكون ، لذلك يستريح إلى التفسير الكلى ويرفض الاستقراء الجزئى . وتحاول كثير من الفلسفات الشمولية الزعم بأنها تبدأ من الاستقراء الجزئى — من واقع العلم التجريبي — وتنتهى إلى النظام القياسى . وتجاهل هذه الفلسفات عند المؤلف أن مجرد وصولها إلى القياس اليقينى يفقدها صلتها بالواقع الحى والوجود الخام المجرد من النظرة الخارجية أو المفهوم العميق الذى تسبغه عليه . لذلك كانت المأساة الكبرى في التاريخ البشرى هي الصراع بين الإنسان ونزعتة الإطلاقيه ، والوجود الذى يرفض هذه النزعة بصفة دأمة . « وقد بلغ الصراع بين العقل والوجود أشده في عصرنا الحاضر ، ووصل مرحلة لا نظن أن هدنة ستم بعدها ، ويبدو أن العقل قد اقتنع أخيراً ان شبا كهأضيق من ان تقتنص الوجود ، وفي هذه القناعة يكمن اليأس وتكمن المأساة خصوصاً عند الأجيال الجديدة التي تحاول أن تبني عالمها الخاص بها بعد أن انهارت العوالم القديمة . ومن أجل أن تبني عالمها عليها أن تجد المطلق ، ولكن عقلها اقتنع بعد الفواجع الكثيرة ان المطلق أمنية خاصة بها وأن الوجود يرفض هذه الأمنية » ( ص ١٧ ) . هكذا يربط المؤلف بين القضية الفلسفية ومأساة

الإنسان المعاصر ، ولكنه لا يمنحها كافة أبعادها عندما يغفل أن التقدم العلمى المذهل قد أثبت شيئاً خطيراً هو أن المشكلة الميتافيزيقية المتعلقة بسر الوجود تخرج بطبيعتها عن منطقة نفوذه. كما أن الحربين العالميتين قد أسهمتتا في تكثيف بشاعة المصير الإنسانى . ومن ثم كان أمراً طبيعياً أن يتعمق في وجدان الإنسان الحديث الإحساس باليأس والهزيمة كرد فعل لمعنى العبث الرابض في أعماق الوجود . هذا العبث الذى يضع البشرية بين قوسين هما الموت واللامعقول .

لهذا وفق المؤلف في قوله أن القلق ظاهرة قديمة ، أما اليأس فظاهرة حديثة ، ولكنه لم يحاول قط أن يتتبع مسار القلق الانسانى من المستوى البدائى إلى المستوى الفلسفى الذى يرفض الهياكل النظرية ، ويطلب بمنهج مفتوح ، ذلك المنهج الذى دعوته بمنهج الإنطلاق اللانهاى . وإنما هو يجعل من النظرية أو الفلسفة أو المنهج مرادفاً للمطلق ، ثم يستبدله بورثته الشرعى : النسبية . غير أنه يستخدم هذه الكلمة كتعبير عن الاستقراء الجزئى للواقع ، ولم يجب ما إذا كان ثمة تناقض بين مجموع الحقائق النسبية ، والحقيقة المطلقة . وإنما يؤكد أن التناقض قائم بين « المعرفة » بطبيعتها التواقفة إلى الشمول والإطلاق ، والوجود الذى يخلع عن نفسه أية وجهة نظر مفروضة عليه ، ويصبح في حالة من العراء المطلق الذى يتسبب عنه زعر الإنسان وقلقه الشديد .

من هنا يتوقع القارئ أن يساعده المؤلف في التخلص من ربكة النظريات بعد أن دمجها بالإدعاء والافتعال لقصورها عن استيعاب الواقع من جهة ، ولابتعادها عن استقراء هذا الواقع بصفة دائمة من جهة أخرى ، ولتضمنها قدراً لا بأس به من الحتم والجبرية والضرورة من جهة ثالثة . ولكننا نفاجاً بالأستاذ أحمد حيدر يقودنا إلى محاولة توفيقية سبق أن أدانها . فهو يقرر في صفحات طويلة ان الذات مستقلة عن العالم ، وهى مبدأ افعالها ومصدر حريتها ، ومع ذلك

فهو يؤكّد أن العالم، من حولها جدران حتمية تحوطها بالضرورة والجبر . ومن ثمّ كان لا يد من الوعي بقوانين هذا العالم حتى يمكن السيطرة على الطبيعة ، وبالتالي يمكن اشباع احتياجات البشر بواسطة التوزيع العادل للانتاج عن طريق الاشتراكية . وعندئذ تحنق الذات وجودها الخاص المتفرد ، أى أن تعرف طريقها إلى الحرية بالمعنى الوجودى .

\* \* \*

هذه المزوجة بين الوجودية والاشتراكية ليست جديدة على الفكر العالمى المعاصر ، كما أنها ليست جديدة على الفكر العربى الحديث . فقد عرفنا فى السنوات العشر الاخيرة ، الكثير من شبابنا المثقف وهم يقومون بعملية المصالحة هذه .. فبعد أن كان المفكر المجرى جورج لوكاتش يتساءل فى حزم : « ماركسية أم وجودية؟ » ويقرر الكاتب الفرنسى روجيه جارودى « الوجودية فلسفة الاستعمار » ويكتب كانابا « الوجودية ليست فلسفة انسانية » ، وكان المفكرون الوجوديون يردون التحية بعشرة أمثالها .. أضحينا نستمع إلى سارتر وهو يقول ان الوجودية « طريقة » لفهم الماركسية ، وأن الماركسية هى الصورة الثورية الوحيدة للعالم المعاصر . . حتى أن بعض المعاقين فى الغرب يفسرون الالتزام الوجودى للأدب على ضوء الفهم الشيوعى ، وأصبحوا يصفون سارتر بالاحمرار .

ولقد تأثر فريق من شبابنا العربى المثقف بالاتجاه الوجودى فى التفكير منذ حوالى خمسة عشر عاما ، ولكن الأزمة الاجتماعية الطاحنة فى المنطقة العربية خلال هذه الفترة أدت بهم إلى البحث عن حل .. فكانت الاشتراكية هى الحل الوحيد . لهذا السبب تأثر أولئك الشباب بتيار المزوجة بين الوجودية والاشتراكية . أولا: لأنه كان من العسير التخلص من « المزاج » الوجودى فى

التفكير بعد الامتزاج الدموي بفلاسفته ( لأسباب ليس هنا مكان شرحها )  
ولأن الاشتراكية التي يزاوجون بينها وبين الوجودية ترفض الكثير من المبادئ  
للماركسية التي ترفضها الوجودية أيضاً .

كذلك فالمزاجية بين اتجاهين « جاهزين » في التفكير العالمي ، أمر يسير ،  
وإن كان يؤدي إلى العديد من التناقضات كما سنرى . ولعل التناقض الرئيسي في  
كتاب أحمد حيدر أنه بينما يرفض التفسيرات والحلول الشاملة لقضايا الإنسان  
والكون والمجتمع ، نراه يزاوج بين الوجودية والاشتراكية بغية الشمول والنظرة  
الكافية ( التوفيقية بمعنى أدق ) .

يقول (ص ٦٠) : « إن الحياة هي فعل مستمر ، وبالتالي اختيار مستمر »  
وفي (ص ٦٣) : « إن التوزيع الدقيق للعمل يلخص الفرد بدوره في الصناعة ،  
ويسلمه نشوة الإبداع التي تعوض الجهد بسبب أنه يجهل الغاية النهائية للعمل ،  
وبذلك يصبح مسامراً ليس إلا في الآلة الضخمة » . ويلح في (ص ٦٥) على ان  
ما يعرقل الذات فعلاً هو الذوات الإنسانية الأخرى . كذلك يفرد صفحات كاملة  
للتدليل على ان الذات ليست امتداداً للكون بل هما نقيضان في صراع دائم .  
ولست أعتقد أن هناك من يختلف في أن هذه المجموعة من التعاريف السريعة  
مستمدة من الفكر الوجودي . إلا أن المؤلف يعود فيقول (ص ٦٧) إن هناك  
أوضاعاً هي « جدران تخضع للحتمية ، وتحدد الذات الإنسانية ، وعلى الإنسان  
أن يحسب حسابها ، ومن أجل أن يتلاءم معها يجب ان يفهم قانونها ، لأننا  
نسيطر على الطبيعة بمعرفة قوانينها » كذلك : « نخلص من ذلك ، إلى ان الحرية  
المطلقة ، وهم خالص ، فالحرية أمر نسبي ، وهي مرتبطة بالفهم » .

وفي (ص ٩٠) يؤكد ان حرية الإنسان هي الوعي بالضرورة ، وأنها  
لا نستطيع ان ننجو من الحتمية التاريخية بقوانينها المستقلة عن إرادة الإنسان .

وفي (ص ١٤٥) أن التوزيع الاشتراكي للانتاج والاستهلاك هما الضمان الوحيد لتقدم الإنسانية . إلى أن يقول (ص ١٥٦) : « إن الموضوعية شرط للحياة والحرية معاً ، فلا يمكن أن تستمر الحياة أو تزدهر ، إلا ابتداء من هذا الشرط الأساسى الذى هو الضرورة » ، « فالموضوعية هى خروج الفرد عن ذاته ليلتقى بالآخرين عن طريق قيمة عامة ، وهذا شرط للحياة والأخلاق معاً » (ص ١٥٧) ، ويختتم كتابه بقوله . « اننا لم تقدم إذن ، سوى المنهج الضرورى من أجل المعرفة ، لأننا نؤمن بأن المعرفة هى الغاية النهائية للإنسان ، وأن الإنسان يعيش بالخبز ويحيا بالمعرفة » (ص ١٦٣)

\* \* \*

ولست أعتقد أن هناك من يختلف معى فى أن هذه المختارات تتناقض تماماً عن سابقتها .. والتناقض هو الثمرة الطبيعية للمزاوجة الميكانيكية بين منهجين مختلفين منذ البداية إلى النهاية . إلا أن هذا التناقض نفسه يشير إلى أن قلق الإنسان الجديد قلق مزدوج ، فالهموم الميتافيزيقية لا تشغله عن همومه الاجتماعية . إلا أن الحل الإشتراكي النابع من الموقف الوجودى ليس حلاً متمسكاً ، بل يتميز بكثير من التناقضات التى تنفى إمكانية تحقيقه .

غير أن كتابى الأستاذين مطاع صفدى وأحمد حيدر ، يفتحان افقاً جديداً أمام الجيل الجديد من الشباب العربى المثقف ، إذ هما يقدمان محاولة جادة فى فى ميدان الفكر الفلسفى هى الربط بين الفلسفة والحياة .



الرواية المصرية بين توثيق

في أوروبا الآن يفوز كل قصاص وشاعر وكل اتجاه أدبي ووفى ، بعشرات الدراسات النقدية الجادة التي يتفنن الناشرون في إصدارها ، فهم إما يخصصون لكل كاتب ناقدًا ليقصى أعماله كلها بدقة وتمحيص ، كما نلاحظ في سلسلة « كتاب ونقاد » . أو هم يسلطون أضواء أكثر من ناقد على كاتب واحد ، كما نلاحظ في سلسلة « كتب القرن العشرين » . أو هم يجندون مجموعة هائلة من النقاد في دراسة تاريخ أحد الآداب العالمية ، كما نرى في مرشد بنجوين إلى الأدب الإنجليزي ، المكون من سبعة أجزاء يختص كل منها بأحد العصور منذ تشوسر إلى اليوم ، ويتناول كل عصر حوالى عشرين ناقدًا يدرس كل منهم أحد معالم هذا العصر ، فإذا انتهيت من قراءة هذا المجلد الضخم المكون من الأجزاء السبعة ، كنت قد أحطت في موسوعية وشمول واستقصاء وتخصص جاد ، بتاريخ الأدب الإنجليزي جميعه .

ونحن إذا تركنا السلاسل التي تصدر عن دور النشر الكبرى ، سوف نعثر على السلاسل الأكاديمية العريقة التي تصدرها الجامعات ، فنتناول كل أدب من الآداب وكل فن من الفنون على حدة ، فلرواية نقادها ، وللمسرحية أساتذتها ، وللشعر دارسوه ، وللقصه مؤرخوه . وهكذا يستطيع القارئ الأوروبي الجاد أن يمد يده إلى أحد أرفف النقد والتقييم لكل عصر من العصور ولكل اتجاه من الاتجاهات الأدبية ، بل ولكل شخصية هامة من الأدباء والفنانين ، بل هم لا يجدون مبالغة أو غضاظة إذا خصوا إحدى الشخصيات الفنية كهملت أو مدام بوفارى بعدد من الدراسات المستقلة التي تربو في بعض الأحيان على الألف صفحة .

لماذا أبدأ بهذه الإشارة إلى « الوضع النقدي » في أوروبا؟ إنني لأنسى مطلقاً أن فناً كالمسرح أو الرواية قد شق طريقه إلى تاريخ الأدب الأوروبي ، وبالتالي إلى النقد الأوروبي ، قبل أن يشق طريقه إلى تاريخنا ونقدنا بزمن طويل . ومعنى ذلك أنى لست أقصد من إشارتى إلى الوضع هناك إلى المقارنة بيننا وبينهم ، وإنما قصدت إلى أننا نستطيع الاستفادة من طريقتهم فى التخطيط لمثل هذه المسائل . أما مضمون هذا التخطيط فسوف نختلف بشأنه كثيراً لأننا ما نزال فى بداية طريق طويل قطعوا هم منه شوطاً ليس بالقصير . نحن مثلاً سوف نحتاج إلى دور « الترجمة » الذى انتهوا منه منذ وقت بعيد ، فما تزال المكتبة العربية فقيرة فى معرفتها بالنصوص الهامة ذات القيمة التاريخية فى مجال النقد العالمى ، ما تزال كتابات سانت بييف وتين ولسنج وفوجيه وبييلنسكى وهيرزن وغيرهم من العلامات المميزة لتاريخ النقد فى العالم ، شيئاً مجهولاً فى مكتبتنا العربية ، ولهذا تتعسر ولادة الناقد الممتاز فى بلادنا ، لأنها لا تتاح إلا للقلة المحظوظة ممن تولى وجوهها شطر أوروبا . ولهذا السبب بعينه يسر القارئ العربى حين يفاجأ بدراسة طيبة كهذه التى استقبلناها منذ فترة للدكتور على الراعى تحت عنوان « دراسات فى الرواية المصرية<sup>(١)</sup> » .

ولا شك أن كتاب الدكتور عبد المحسن بدر حول تطور الرواية المصرية منذ بداية هذا القرن إلى بداية الحرب العالمية الثانية<sup>(٢)</sup> هو المحاولة الأولى الجديرة بالاعتبار ، لا لأنها محاولة رائدة فحسب ، بل لأن صاحبها آثر أن يضمها وجهة نظره النقدية فى كثير من الاتجاهات والقضايا والأعمال التى رافقت تلك الحقبة التاريخية . ومع ذلك تأتى محاولة الدكتور على الراعى تحمل علم الريادة فى مجال تخصصها . فبالرغم من أن كلتا الدراستين تلتقيان فى أهمهما تؤرخان للرواية

(١) صدر عام ١٩٦٤ عن المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر .

(٢) صدر عن دار المعارف بالقاهرة عام ١٩٦٤ ، وهو الرسالة العلمية التى تقدم بها المؤلف

لنيل درجة الدكتوراه من جامعة القاهرة .

المصرية ، إلا أن جهد الدكتور بدر ينتجه أساساً إلى تفاصيل « المرحلة التاريخية » التي يتناولها بالتأريخ والتقييم ، بينما ينتجه جهد الدكتور الراعى إلى التركيز على « معالم » تطور الرواية المصرية . فهو يتوقف عند أعمال بعينها يرى أنها تمثل الطريق الطويل الذى قطعتة الرواية فى حياتنا الأدبية . وإذا كان من الغريب لحسن حظنا حقاً أن تصدر هاتان الدراستان فى وقت واحد ، تسبق دراسة بدر دراسة الراعى — ذلك أن هذا الترتيب يتيح للقارىء فرصة نادرة للتنظيم العقلى — إلا أنه من المؤسف أن يتوافق هذا الترتيب فى عشوائية واضحة . فليست لدينا خطة مدروسة إلى الآن فى تكوين مكتبة فكرية يشتمل أحد رفوفها على الدراسات النقدية . وامامنا هذا المثل الواقعى المباشر ، فكتاب عبد المحسن بدر يعطى للقارىء فكرة شاملة عن مرحلة البداية فى تاريخ الرواية المصرية ، ثم يأتى كتاب على الراعى فيعمق الخطوط الأساسية فى هذا التاريخ ، وحينئذ تطمئن واعية القارىء المنظم إلى وضوح خريطة فن الرواية المصرية فى ذهنه ، بعد تفاعلها التلقائى مع ملاحظاته وتجاربه فى القراءة وانطباعاته الخاصة . كم نحن بعد ذلك بحاجة ماسة إلى تناول كل فنان وكل اتجاه وكل عمل ، تحسبنا آثار بصاته واضحة على تاريخنا الأدبى ؟

\* \* \*

كتاب « دراسات فى الرواية المصرية » ليس مجرد تقييم نقدى للأعمال التى تناولها مؤلفه ، لأنه قصر هذا التناول على أعمال دون غيرها ، ولأنه عمد إلى اختيار هذه الأعمال من مراحل مختلفة تبدأ بـ « زينب » وتنتهى بالثلاثية . أى أننا أمام منهج تاريخى فى تناول الرواية المصرية . ولهذا يحمل الكتاب قيمتين : قيمة التاريخ وقيمة التقييم . وإذا كانت هذه إحدى ميزات الكتاب ، فلعلها فى بعض المواضع كانت من عيوبه . فلا يعفينا عنوان « دراسات » من أن التصور العام

للمؤلف وهو يكتب هذه الدراسات ، كان تصوراً تاريخياً محضاً أراد به أن يحدد معالم الطريق إلى الرواية المصرية . وعلى هذا الأساس سوف نأخذ على هذا المنهج التاريخي ما لا نستطيع أن نأخذه على كتاب يقوم على المنهج الانطباعي هو « فجر القصة المصرية » للأستاذ يحيى حقي . فعندنا يتجاهل هذا الأخير كاتباً كبيراً إبراهيم عبد القادر المازني لأسباب لا علاقة لها بالفن والأدب ، فإننا نغفر له تجاهله مادام قد ألف كتابه كجموعة من الانطباعات الذاتية ، لنا أن نفيد منها على قدر طاقتها في الإفادة ، وليس لنا أن نضعها في قفص الاتهام .

هذه الملاحظة إذن هي أول ما يصادفنا مع تصفح الكتاب تصفحاً عابراً ، وعندما نظويه بعد القراءة المستأنية على السواء . فالرحلة الجميلة التي يرافقنا فيها الدكتور على الراعي ، نبدأها بالعتبة التقليدية لبناء الرواية المصرية ، أعني « حديث عيسى بن هشام » للمويلحي ، وننتهي عند قمة البناء الشامخ ، وأقصد به ثلاثية نجيب محفوظ مروراً بزینب هيكل ، وسارة العقاد ، وإبراهيم الكاتب المازني ، وعودة الروح للحكيم ، ودعاء الكروان لطفه حسين ، وقنديل أم هاشم ليحيى حقي ، وسلوى في مهب الريح لتيemor ، ومليم الأكبر لعادل كامل .

والمنهج التاريخي الذي آثره المؤلف في كتابه ، يملى عليه بعض الأعباء . أولها وأكثرها خطورة أن يقوم بعملية تبني كاملة للنظرة العالمية الموضوعية التي تتطلب من الناقد أن يتجاوز تميزاته الذاتية التي ترسبت في نفسه إزاء عمل في ما أو اتجاه أدبي بعينه ، فيستطيع من ثم أن يقدم لنا رؤيا واضحة متكاملة لا يتورم بناؤها بإضافة ما لا يمكن إضافته ، ولا يضعف من هذا غياب ما لا بد من إضافته حتى يكتمل البناء . ومن الأعباء الهامة التي يملها المنهج التاريخي في التقييم النقدي ، أن يستقصى الباحث بدقة وحرص وعمق مآثر المرحلة أو الاتجاه أو العمل الفني أو الفنان — موضوع النقد — على الجنس الأدبي أو القضية الفنية

موضوع البحث . فالأثر الذى تتركه إحدى الروايات المصرية فى إحدى المراحل كأن تحدث جديداً لم يكن موجوداً من قبل ، أو تدعم تياراً كان من الضعف بحيث لم يشارك قبلها بنصيب ما ، أو تبرز فناً قدر له فيما بعد أن يكون فناً كبيراً ، أو تترك تقليداً فى الفن الروائى لتضيف إلى هذا الفن أبعاداً جديدة . . . هذا الأثر الذى تتركه إحدى الروايات هو وحده الكفيل بأن يجعل منها أحد معالم الطريق إلى الرواية المصرية . أما شهرة الكاتب أو الرواية لأسباب بعيدة عن « الريادة » فلا تعطى لهذا الكاتب مهما كان عظيماً ، ولهذا الرواية مهما كانت رائعة ، الحق فى احتلال « وضعية تاريخية » . ولهذا السبب لا أتردد فى القول بأن الدكتور على الراعى سلب منهجه التاريخى بعض قيمته حين سلط أضواءه النقدية على أعمال قد تختلف بشأن قيمتها الفنية والفكرية ، ولكن لا أعتقد أنه يمكن أن نختلف فى أنها لم تؤد دوراً ريادياً فى تاريخ الرواية المصرية ، وعلى النقيض من ذلك ، تجاهل المؤلف بعض المعالم الهامة فى تاريخ الرواية . فليس هناك من ينكر القيمة الريادية الكبرى لحديث عيسى بن هشام ، وهى القيمة التى حددها المؤلف حين وصف هذا العمل بأنه المجال البكر للصراع بين الرواية والمقامة . كذلك الأمر فى زينب ، كانت قيمتها الفنية الكبرى هى الصراع بين الرواية والنثر الفنى . وتأتى كدلت قيمة كل من الروائيتين بأن تمت الغلبة فيهما للبناء الروائى ؛ على المقامة والنثر الفنى معاً . هاتان روايتان رائدتان بحق ، نجلهما عن جدارة فى مكان عزيز من تاريخنا الأدبى ، غير أنه من الصعب أن أتلوها برواية سارة للعقاد ، إذا أردت لهذا التاريخ أن يستقيم فى تصورى غير عابىء فى كثير أو قليل بشهرة كاتبها فى مجالات أخرى غير مجال الرواية . فما هو الجديد الذى أنت به سارة ولم تكن تعرفه الرواية المصرية ثم عرفته بعد ذلك ؟ أهو التحليل النفسى لشخصية البطلة وقد كان مجرد تقارير جافة يمكن الصاقها بأية شخصية أخرى إذ هى تخلو من حرارة ووهج الإضاءة لجوانب شخصية مفردة

بذاتها ، كذلك فإن: اختيار موضوع يتطلب التحليلات النفسية كالغيرة لا يقيم بناء فنياً يضيف إلى الفن الروائي شيئاً جديداً .

وبينما يعود المهج التاريخي في الكتاب إلى الاستقامة بعدئذ مروراً بإبراهيم الكاتب وعودة الروح ، لا يدري كيف تعد « دعا الكروان » أو « سلوى في مهب الريح » من دعائم الرواية المصرية . فإذا كان الإثنان يلتقيان في الطابع الميلودرامي ، ثم يفتقان : الأولى إلى الزخارف اللغوية وما بها من حلاوة الموسيقى ، والثانية فيما يقيمه صاحبها من مقابلات لا تنتهي بين الواقع النفسي ونظيره الخارجى بحيث يشدنا إلى نهاية الرواية في اشتياق دائم . . إذا كان ذلك هو كل ما نحصل عليه من الروايتين ، فإنه من العسف بمكان أن نتصورهما كعلمين من معالم الرواية المصرية في إحدى مراحل تطورها . كذلك أراني أعترض على اختيار المؤلف لثلاثية نجيب محفوظ ، بالرغم من أنها تمثل مرحلة كاملة في فن نجيب محفوظ ، بشكل خاص ، كما أنها تمثل مرحلة كاملة — في نفس الوقت — في تاريخ الرواية المصرية . على هذا يكون اعتراضى موجهاً إلى اختيارها كمرحلة تالية لمرحلة « ملهم الأكبر » لعادل كامل . ففي الوقت الذي تسعد فيه النظرة الموضوعية بإنصاف ملهم عادل كامل ، يعز عليها كثيراً ألا يلتفت المؤلف إلى أولى المراحل الهامة في أدب نجيب محفوظ التي تبدأ فيما أرى برواية « زقاق المدق » . فهي قصة تجاوزت كفيفاً مرحلة عادل كامل واستمرت امتداداتها في الإنتاج التالي لنجيب محفوظ ، بل وظلت هذه الإمتدادات باقية في الثلاثية نفسها . ولو أن الدكتور الراعى قد تنبه إلى ضرورة « الاتجاهات » المختلفة في الصورة الشاملة للرواية المصرية ، لما تناسى عملاً هاماً صدر عام ١٩٤٨ هو قصة « رقيق الأرض » للدكتور نظمي لوقا ، فلربما كانت خصائص للأساسة قد توفرت في هذه القصة على نحو لم يتضح فيما سبقها من أعمال ، وإن ساد في أعمال تالية . على أن المؤلف عوضنا هذا النقص

في التماسك المنهجي حين ركز أضواءه على « قنديل أم هاشم » ليحيى حتى و « مليم الأ كبر » لعادل كامل .

وفكرة « الاتجاهات » في الصورة الشاملة للرواية المصرية ، تدفعنا إلى مناقشة «المقارنات» التي قام بها المؤلف على طول صفحات الكتاب . ومن المعروف أن التحليل والمقارنات هما جناحا النقد الحديث . فإذا تركنا الآن التحليل جانباً ، فإن استخدام المؤلف لعنصر المقارنة يبدو لنا في حاجة إلى إعادة النظر . فالثقافة الغربية الواسعة التي يتمتع بها الدكتور على الراعي أغرته في كثير من الأحيان بعقد مقارنات لا تضيء العمل الفني . ففي حديثه عن حديث عيسى بن هشام يرى ثمة تشابهاً بينها وبين دون كيشوت على أساس ما تحفل به كلتاها من فكاهة تستهدف النقد الإجتماعي . أو هو يعيب على مؤلف زينب أن روايته في تصوير الطبيعة لم ترتق إلى مستوى مرتفعات وذرنج لاملى برونتي . أو هو يلاحظ بعض القم الفنية في شخصية العرافة بدعاء الكروان كتلك التي نلاحظها في ساحرات مكبث ، أو أن قنديل أو هاشم قصيدة طويلة على غرار قصيدة إليوت « الأرض اليباب » . أو أن تصور الراوي لما يعتمل في صدور أفراد أسرة إسماعيل وهم في انتظاره ، قريب الصلة من شكل الكورس في المسرحية اليونانية القديمة . أو أن خالداً في مليم الأ كبر يقابل هاملت ودون كيشوت ويرجنت وهيامر ، ولملم شيء من الوظيفة الفنية التي لصورة دوريان في مسرحية أوسكار وايلد .

ان عنصر المقارنة في النقد الحديث ، شيء بالغ الأهمية . فهو العنصر الوحيد الذي يجسد القيمة النسبية للعمل الفني ، فيقيم التوازن بينه وبين العنصر التحليلي الذي يجسد القيمة المطلقة للعمل نفسه . المقارنة أيضاً توضح لنا عوامل التأثير والتأثر أي التفاعل بين الأعمال الأدبية وبعضها البعض ، وبين



التاريخ الأدبي ككل والعمل الأدبي المفرد، وبين الحضارة والفنان، وبين الفنان وفنه، وهكذا. المقارنة في دراسة الرواية المصرية بالذات، تدلنا على الكيفية التي تمت بها نشأة وتطور هذا الفن في أدبنا الحديث. وهنا كانت الثقافة الغربية الواسعة التي يتمتع بها المؤلف تفيدنا في أكثر من موضع: ماهي التيارات والاتجاهات والمدارس التي أسهمت في خلق الرواية المصرية، فكراً وفناً؟! إن الإجابة على هذا السؤال بالذات، كانت تقودنا للإجابة على سؤال آخر: هل لدينا حقاً من الاتجاهات والمدارس الفنية ما يناظر تلك التيارات في أوروبا تماماً؟ أي هل يمكن أن يقال أن لدينا — مثلاً — مدرسة واقعية أو اتجاهاً رومانسياً أو تياراً رمزياً، بكل ما يحمله التعبير من معان علمية دقيقة؟ ما هو دور تراثنا الأدبي — الشعبي والرسمي — في ظهور وبقاء الرواية المصرية؟.

يبدو أن الدكتور على الراعي لم يكن تعنيه المقارنات التي أقامها بين أدبنا والأدب العالمي في هذه الحدود التي أشير إليها، بل كانت تغريه أوجه التشابه العامة للغاية، أي التي لا يعينها التخصص في شيء، وبالتالي تسقط القيمة الفنية والنقدية للمقارنة بينها بالذات وبين عمل آخر محدد. فالتحديد هنا يؤمن بمخائص ذاتية مشتركة تركت آثاراً عميقة في أحد الأدباء أو الأعمال الأدبية. والأمثلة القليلة التي أوردتها لا تستند على هذه الدعامات الأساسية لصلاحيات المقارنة وضرورة قيامها. فالفرق الهائل بين دون كيشوت وحديث عيسى بن هشام لا يمكن إذابته بقولنا أن الفكاهة في كليهما تنضح بالنقد الاجتماعي. فهناك مئات الأعمال الأوروبية والعربية التي تنطبق عليها هذه الصفة، ومن خلال وسيلة المقابلة التي أشار إليها المؤلف. . فأين هو عنصر «الخصوصية» في دون كيشوت الذي يشابه عنصراً مماثلاً له في قصة المولايحي، بحيث أن المقارنة بينهما تصبح أمراً ضرورياً بل حتمياً؟ أين قنديل أم هاشم من

الأرض الخراب؟! الحق أننى أركز على هذه النقطة لسببين : أولهما أن المقارنات غير الموضوعية — أى التى لا تتكافأ فيها عناصر المقابلة بين عمليتين تكافؤاً تاماً — تؤدى بالعملية النقدية لأن تكون رحلة انطباعية أكثر منها نقداً علمياً . كما أنها تؤدى الى مبالغات تضخم من شأننا المتواضع فى هذا الفن أو ذلك . وهى ، ثالثاً ، تطفئ من جذوة التجاوب الحقيقى بيننا وبين العمل الفنى لأنها تقيم حواجز من الشك فى القيمة الحقيقية للعمل . وما كان أغنى الدكتور الراعى عن هذه المقارنات التى استدرجته إليها ثقافته الأجنبية المتشعبة ، وما كان أجدره بأن يبذل هذا الجهد الممتاز فى تقصى المؤثرات الغربية على الرواية المصرية .

والسبب الآخر الذى من أجله أركز على أهمية المقارنات الموضوعية وحدها فى التقييم النقدى هو أن كتاب « دراسات فى الرواية المصرية » جاء حافلاً بعدد من النقاط التى تستهوى الباحث والناقد فى محاولة دراستها والحصول على نتائج إيجابية من هذه الدراسة . فلو أن المؤلف قد عمد إلى المقارنة الموضوعية لارتأى سيلاً منهمراً من القضايا تطرق باب بحثه بعنف .

وأولى هذه القضايا هى مسألة الصدام بين الشرق والغرب فى الرواية المصرية على المستويين الحضارى الحضى ، والفنى الحضى . وفى قصة المويلى وعودة الروح وقنديل أم هاشم ومليم الأكبر والثلاثية ، خيط واضح يضم هذه الأعمال جميعها هو الصدام المادى والفكرى بين مصر والغرب . والمقارنة تلوح أكثر من مرة بين عودة الروح وقنديل أم هاشم فى الدلالة الهامة التى أراها فى فريق كبير من الكتاب المصريين ، وهى رؤيتهم لـ « روح » مصر كامنة فى أبنائها على مر الزمن ، ومهما طال سباتهم فلا بد لهذه الروح من البعث مره أخرى . هذه الفكرة كانت جديرة بأن تبحث عن مدى أبعادها لدى كل من الحكيم ومحيى حقى . كذلك موقف إسماعيل فى قنديل أم هاشم وموقف

خالد في ملهم الأ كبر ، الموقف الذى يتسم بالصراع العنيف بين حب مصر والإيمان بها وحب التقدم والإيمان بالعلم . وإذا كانت الرواية المصرية من الأمانة والعمق بحيث أنها صورت فى صراحة وصدق مدى الصدام الحضارى بين مصر والغرب ، فألى أى مدى صورت هذه الرواية بعينها — من الجانب الفنى — هذا الصراع ؟ ألم يعترف المؤلف بأن روح المقامة والحدوتة والحكاية لم تفارق الرواية ، وألم يرى أ كثر من مرة أن هذه الرواية أو تلك كانت تزواج بين أ كثر من اتجاه فنى للرواية الغربية ؟ ألا يشكل هذا كله « ظاهرة » فنية خطيرة هى ان ثمة صراعاً حقيقياً بيننا وبين الغرب على المستوى الفنى ؟ هل كان للوطنية دور تقدمى أم دور رجعى فى بناء الرواية المصرية ؟ بل إن هذه الرواية نفسها ، هل كانت عاملاً تقدمياً ام عاملاً رجعياً فى الحركة الإجتماعية المصرية ؟ .

إن علامات الاستفهام المتزاخمة هذه تجرنا إلى بقية القضايا التى كانت جذيرة بأن تولد سلسلة كاملة من المقارنات الموضوعية . فمن هذه القضايا : علاقة الرواية بالثورة المصرية . فى حديث عيسى سخط صريح على المجتمع الإقطاعى وتبنى صريح أيضاً للمجتمع البرجوازى . وفى زينب يتضح هذا الموقف ويزداد صراحة . وفى عودة الروح تنفجر الثورة فعلاً . ثم يبدأ هذا الخط الثورى — على المستوى الفنى وهو الرواية — فى الأفول . حتى يتضح من جديد فى قنديل أم هاشم وملهم الأ كبر والثلاثية . فإذا سئنا : هل كانت الرواية كفن عاملاً رجعياً أم تقدمياً فى تطور المجتمع المصرى — كما سئل منذ عامين مؤتم الكتاب فى اسكتلندا عما كانت عليه الرواية الإنجليزية — أجبنا فى ارتياح أن الرواية المصرية كانت عاملاً ثورياً نشيطاً فى حدود الثورة الوطنية الديموقراطية ومواضعها المختلفة . ولو أن المؤلف قام بمقارنة موضوعية بين الروايات التى اشرت إليها فربما كان قد توصل إلى هذه النتيجة .

وقضية الرواية والثورة وثيقة الارتباط بقضية أخرى يثيرها هذا الكتاب أو موضوعه بتعبير أدق - وهي قضية الرواية والفكرة المصرية . وقد سبق لى أن أشرت إلى هذه القضية فى ثنايا الحديث عن المقارنة التى كان يجب عقدها بين عودة الروح وقنديل أم هاشم . فروح مصر أو الشعب المصرى أو الحضارة المصرية ، كلها تعبيرات مختلفة عن « الفكرة المصرية » التى عرفت طريقها إلى فكرنا وآدابنا فى المرحلة الزومانية من تاريخنا الحديث . المرحلة التى ارتدت فيها الوطنية عندنا ثياب الفراعنة حتى تتمكن من الوقوف فى وجه الحضارات الوافدة من وراء البحار . كان بعث الأ كفان من الماضى العتيد مجرد ثورة رومانية على الإستعمار الغربى . وارتدت الرواية معنا الثياب الفرعونية . فكتب با كثير والسحار وعادل كامل ونجيب محفوظ روايات ومسرحيات تتقمص التاريخ الفرعونى وتنطق بالواقع المعاصر . ثم تطورت الفكرة المصرية بعد ذلك تطورات عديدة عبرت عنها الرواية تعبيرات مختلفة . وكان الحكيم هو التعبير الأمثل فى تلك المرحلة الباكرة ، عن هذه الفكرة ، فاستلهم أسطورة إيزيس وأوزوريس فى صياغة رواية واقعية على نحو من الأنحاء ، ولم تكن الفكرة المصرية آنذاك بالرغم من رومانيتها فكرة رجعية بل كانت امتداداً ثورياً لدعوة « مصر للمصريين » .

وتقودنا هذه القضية بدورها إلى قضية علاقه بين الفنان والمجتمع . إن مصر البرجوازية هى الخامة للمالئة لحديث عيسى بن هشام ، وحامد فى رواية زينب هو بطل الحيرة بين الطبقات ، والثورة الوطنية هى عودة الروح ، والجمهير الشعبية هى البناء الفكرى لقنديل أم هاشم ومليم الأكبر والثلاثية . إذن فالرواية المصرية - فى خط سيرها للأمام - ترسم خريطة دقيقة للمجتمع المصرى لم يستطع المؤلف أن يتصورها وبالتالى لم يصورها لأنه لم ير هذه الأعمال التى جمعها فى إطار نقدى واحد ، لم يرها كلوحة واحدة ذات خطوط متعددة ومعقدة ومتشابكة . هذا

التصور الأخير هو الذى كان يلزم الناقد بتتبع أوجه الشبه والخلاف بين الخطوط أو الروايات المختلفة حتى يحصل فى النهاية على رسم بيانى دقيق لتطور المجتمع الذى أثمر هذه الرواية . بل إن هذا التتبع هو الذى كان يبيلور الموقف الفكرى والاجتماعى لكل من الأدباء موضوع البحث . كان يفسر لنا لماذا كان هيكل وحقى والحكيم وعادل كامل ونجيب محفوظ فى طليعة الرواية الثورية فى بلادنا ، ولماذا كان محمود تيمور يقف من الأمور موقفاً طبقياً جامداً كما يقرر المؤلف بنفسه ؟ تستدرجنا هذه النقطة إلى قضية أخرى فى قضية العلاقة بين الفن والفكر فى الرواية المصرية . فالمؤلف يبرر التعارض القائم بين الواقع وبعض جزئيات عودة الروح ، بأن التصميم الفكرى للرواية سابق على تصميمها الفنى . كذلك الأمر فى إبراهيم الكاتب ، فمؤلفها يهيمه أولاً وقبل كل شئ أن تصل إلى القارئ مجموعة بذاتها من الأفكار والآراء . ودعاء الكروان فى رأى المؤلف هى بناء فكرى أساساً لأنها تقرب من سمات الفن التجريدى والفن التعليمى بصفة خاصة . ولا أعتقد أن هناك من ينكر الجانب الفكرى فى أى عمل فنى وفى أى اتجاه أدبى مهما أو غل هذا العمل أو هذا الاتجاه فى التوصل بالأشكال الجمالية المعقدة فى إخفاء الجانب الفكرى . إلا أننا حينئذ يجب أن نفرق بين أمرين : الأول أن هناك أعمالاً فنية تناقش قضايا الفكر الكبرى على المستوى التجريدى كما نرى فى إنتاج سارتر وكامى وسيمون دى بوفوار . والأمر الثانى هو أن هناك أعمالاً فنية لا تناقش قضايا الفكر ، ولكنها تخفق فى إيجاد وحدة عضوية بين عناصر العمل الفنى فتبدو لفسا هذه الأعمال وكأنها أبواق نحاسية تذيع آراء مؤلفيها . ينبغى أن نفرق بين ثلاثية نجيب محفوظ التى تحمل فى تضاعيفها قضية فكرية كبرى هى قضية جيل المأساة - كمال عبد الجواد - فى تاريخنا الحديث ، وبين إبراهيم الكاتب التى يطغى فيها الفكر على الفن بمعنى أنها مليئة بالتقرير والمباشرة والهتاف .

وعند هذه النقطة أيضاً ، ينبغي أن تتوقف قليلاً أمام زاويتين : الأولى هي موقف الفنان من الحياة كما يراها - ونحن معه - في عمله الفني ، والثانية هي همزة الوصل بين بطل العمل الفني والفنان . فنحن نستطيع أن نلتقط أوجه الشبه بين ملامح إسماعيل ويحيى حتى ، وبين محسن وتوفيق الحكيم ، وبين خالد وعادل كامل ، وبين كمال عبد الجواد وعيب محفوظ . فهل نعد موقف هؤلاء الأبطال ، هو موقف خالقهم ؟ أم أن الأثر العام للعمل الفني ككل هو الذي يحدد موقف الفنان ؟ لقد كان حريا بالدكتور على الراعى أن يعمق بحثه الممتاز بهذه الأداة النقدية المعروفة ، وهي محاولة تقصى أوجه الشبه والاختلاف بين الشخصية الفنية وخالقها . حينذاك كان يستطيع أن يحدد بدقة موضوعية بالغة وأين يقف هذا المؤلف أو ذلك ، لا من حياته هو شخصياً ، بل من الحياة كلها .

وأحسبني الآن قد أطلت في مناقشة صاحب « دراسات في الرواية المصرية » بصدد عنصر المقارنة في العماية النقدية . ولعل عذرى الوحيد في هذه الإطالة أن هذا الكتاب القيم يتيح فرصة نادرة للمناقشة الموضوعية في أرفع مستوياتها . أما عنصر « التحليل » فالحق أن الدكتور على الراعى قد أوفاه حقّه وفاء يدعنا نسلم بمعظم ما جاء به من أحكام . ويعد هذا الكتاب من جانب التحليل خطوة رائعة من النقد البسيط إلى النقد المركب ، من النقد التقريرى أو التبشيري إلى النقد الفنى العلمى الحديث . فاقد بيميناً زمنياً أسرى المفاهيم البدائية في النقد ، كأن نحصر على تلخيص العمل الأدبى ، ثم نسجل « رأينا » على الصواب والخطأ ، الجيد والردىء ، دون أية محاولة جادة لمعرفة ما للصواب وما للخطأ ، ولماذا الجودة أو الرداءة ! لم يكن ينقصنا « المعيار » فحسب ، بل كان ينقصنا بشكل جوهرى « التكنيك » النقدى أيضاً . إن حصيلتنا من النقد الاطباعى لا حدود لها ، كما أن حصيلتنا من النقد السياسى والاجتماعى للأدب ، والريبورتاجات الصحفية عن الانتاج الأدبى ، لانهاية لها . أما النقد الموضوعى العلمى فيكاد يكون محصوراً

في أسماء يقل عددها عن أصابع اليد الواحدة في الوطن العربي كله . ولقد بدأ النقد الفني الحقيقي في صيغة مبسطة جداً حين قسم الأدب إلى شكل ومضمون . وكان هذا التقسيم خطوة ثورية تبنته مختلف الاتجاهات التقدمية والرجعية في الفن والفكر على السواء ، مع اختلاف في التسمية الشكالية دون الجوهر . أما كتاب الدكتور على الراعي فيرسى دعائم مرحلة جديدة في النقد العربي ، هي مرحلة وسطى بين النقد البسيط والنقد المركب . فهو ما يزال يقسم فصول الكتاب إلى شكل ومضمون ، وهو تقسيم متعسف يظلم المؤلف ولا ينصفه ، لأن الراعي في واقع الأمر يملك ناصية نظرة كلية شاملة للعمل الأدبي . تتضح هذه النظرة الاستيعابية حين يدقق في التقاط انعكاسات البناء الفكري للرواية على صيغها الفنية وعناصرها الاجتماعية .

على أن هذا المنهج الممتاز هو مجرد خطوة في طريق النقد العربي من البساطة إلى التركيب . أي أنه لم يصل بعد إلى تمام النضج والاكتمال . فما تزال مشكلة المضمون والشكل في الرواية ، وتطور الرواية من البساطة إلى التعقيد ، وتوزع الرواية المصرية بين عديد من المدارس والاتجاهات الغربية ، والمؤثرات المحلية على تطور الرواية .. هذه كلها ما تزال من القضايا الهامة التي تتطلب دراسات نقدية ترتفع إلى مستوى تركيبي في البحث . فلا يمكن الاكتفاء بأن مضمون العمل الأدبي يحدد شكله ، لأن التفاعل الدينامي بينهما لا يتيح فرصة الأسبقية لأي منهما ، ولأن عملية الخلق الفني ليست من البساطة بحيث أنها تلد المضمون مقدماً ، والشكل بعد ذلك . كما أننا نستشعر الفرق الهائل بين حديث عيسى بن هشام وثلاثية نجيب محفوظ ، ولا ندري شيئاً عن العوامل التي أغنت تطور الرواية خلال نصف قرن بما هي عليه الآن من صيغ مركبة معقدة . بل إننا نقف حيارى — مع الدكتور على الراعي — من أننا لا نستطيع تصنيف الرواية المصرية

بحسبم في خانات محددة حسب مقاييس النقد الأوربي ومدارسه المختلفة . فالرومانسية عندنا تأخذ أشكالاً مختلف وتتنفق مع الرومانسية الاوربية ، وهكذا الواقعية والرمزية . ثم تجتمع بعض ملامح هذه التيارات دفعة واحدة في عمل فني واحد ، ومن ثم لا نستطيع أن نصنف أدبنا الروائي في نفس الخانات الأوربية إلا بكثير من التعسف والافتعال . وهذا ما لم يقع فيه الدكتور الراعي ، ولكنه في حدود الخطوة التي خطاها لم يوفق بعد إلى نتائج إيجابية في القضية . فهو حيناً يرى أن قنديل أم هاشم « حكاية » وحيناً آخر يراها عملاً فنياً متكاملًا ، فهل معنى ذلك أنها « حكاية » متكاملة؟ وهو يرى ان الثلاثية يجب أن توضع في خانة الواقعية النقدية ، ثم يراها لا تخضع لأي مقياس نقدي مسبق . هذه الحيرة والبلبلة تعني شيئاً واحداً ، أن منهج الدكتور الراعي لم يصل بعد إلى إمكانية حل هذه المشكلات . إنه أحياناً يعمم الرمز الفني أي يلجأ إلى التفسير الرمزي كما نلاحظ في تقييمه لعودة الروح ، فينجح تماماً حين يرد رمزيها إلى الثورة والطبقة الوسطى وما إلى ذلك ، وأحياناً أخرى يخفق في التعميم إلى درجة التعسف . وهنا يمكن الخطر في التعميم وجدواه في آن واحد .

إلا أن كتاب « دراسات في الرواية المصرية » يؤكد بلا جدال أن الناقد في بلادنا قد أصبح مفكراً وفناناً وعالمًا للجمال في وقت واحد . ذلك أن الموقف الفكري للدكتور علي الراعي يتضح لنا بجلاء في تعليقاته الممتازة على مواقف الأدباء موضوع البحث ، وهو موقف المفكر التقدمي إلى جانب المستقبل . كما أن دوره كفنان يتجلى في حرصه على النفاذ إلى داخل العمل الأدبي فلا يفرض عليه مقولات مسبقة من خارج دائرة الفن . كذلك جاءت خبراته الجمالية في دراسة المسرح عاملاً مخصباً لرؤيته « الجمال » في الفن الروائي ،



لا كعنصر قائم بذاته ، بل كحصوله كاملة من عناصر العمل الفني في كافة مجالاته الفكرية والنفسية والاجتماعية .

ولهذا كله تعد هذه الدراسة محاولة رائدة في بناء نقد عربي حديث ، يضع النظرة العلمية الموضوعية في مقدمة المعايير الأساسية للتقييم .



أَدَبُ الثَّوْرَةِ بَيْنَ الْحَلْمِ وَالْوَاقِعِ

عندما تكون الثورة جنباً في مخيلة الشعب أو الأمة . . إلى أى مدى يستطيع الأدب أن يحدد ملامح هذا الجنين غير الواضحة؟ بمعنى آخر: كيف يجسد الفن الأدبي « حلم » الثورة؟ .

هذا هو السؤال الأول الذى ينبغى أن نطرحه فى كل مرحلة ثورية جديدة يجتازها مجتمعنا ، فالإجابة عليه سوف تطرح المزيد من الأسئلة : أية ثورة نعنى ، وأى شعب ، وأى مجتمع ، وأى أمة . . إلى مالا نهاية له من التساؤلات الحية المثمرة التى تعود فتفاعل مرة أخرى مع الإجابات الممكنة . . ومن خلال هذه الدورة الجدلية فى ملحمة السؤال والجواب نزداد غنى وخصوبة ، لأننا سنتشبع حينذاك بكافة إمكانيات القلق الحافز إلى التقدم .

\* \* \*

إن الكاتبة الأمريكية هاريت بيتشر ستولم تتصور قط أن روايتها الوحيدة « كوخ العم توم » يمكن أن تساهم فى إشعال نيران الحرب الأهلية فى الجنوب ، ونحن أيضاً لا نستطيع أن نغامر بالقول بأن هذه الرواية أشعلت نيران تلك الحرب . . ولكن ما لا ريب فيه أن « كوخ العم توم » كانت إيذاناً صريحاً بأن ثمة « شيئاً ما خطأ يحدث » كما يقول الإنجليز ، كانت إرهاباً وجدانياً عميقاً بما ستكتوى به القلوب والعقول فى القريب . إن الدور العظيم الذى قامت به « كوخ العم توم » أنها أيقظت الضمير الأمريكى على بشاعة المأساة التى تقترفها الحرية الأمريكية فى جنوب الولايات المتحدة . ويقظة الضمير هذه هى غاية ما يهدف إليه أدب الثورات . فلست أعتقد أن هذا الأدب هو مجموعة من المنشورات السياسية المهيجة للرأى العام . إن هذه المنشورات سواء

كانت شعراً أو قصصاً لا تخاطب سوى العواطف القريبة السريعة الزوال فهي قد توجب نيران مظاهرات في الطريق ، أو تدفع مجموعة من البشر إلى إتيان عمل حماسي . . ولكنها تظل في هذه الدائرة الضيقة في نطاق الحصار العنيف من اللحظة الزمنية العابرة . أما الأدب الحقيقي الذي يتسم بالصدق والإخلاص والعمق والبساطة ، فهو الذي يخاطب أبعاد الأعماق غوراً في وجدان الإنسان حيث يستقر في تجاوب حار مع تفاعلات هذا الوجدان وصراعاته المختلفة . ومن ثم يحدث هذا الشيء الذي أدعوه بيقظة الضمير لأنه لا يتم على المستوى الفردي العابر ، وإنما في مستوى الشعب أو المجتمع أو الأمة . . إذا كان الضمير الإنساني هو مجموعة القيم الإنسانية المشتركة بين البشر . ولهذا يصبح هذا اللون من الأدب «أدب الثورة» إذا كانت الثورة تجسداً لأحلام شعب أو مجتمع أو أمة ، وليست نزوات فردية عارضة .

وهكذا نستطيع أن نعتبر « الأم » لمكسيم جوركي من أدب الثورات ، لأنها مليئة بالخطب السياسية فهذا الجانب هو أضعف النقاط في هذه الرواية بل لأنها عاجلت الوضع التاريخي المتأزم في روسيا القيصرية بعين الفنان التي ترى الانعكاسات العاطفية للأزمة فتصور التمزق والتهرؤ والحنين إلى عالم جديد . . دون أن تصمم هذا العالم بعين المفكر السياسي أو الاجتماعي أو الاقتصادي . . إن الفنان يستوعب السياسة والاجتماع والاقتصاد في وحدة أيديولوجية كاملة ، ولكنه يعود إلى صياغة العمل الفني في المستوى الذي يخاطب كينونة الإنسان في أعوارها العميقة .

\* \* \*

إن المقابلة بين عمل « ستو » وعمل جوركي تقيم جسراً قوياً بين أدب الثورات كله منذ فجر التاريخ إلى الآن . كما أنها تقيم سداً منيعاً في نفس الوقت

بين آداب الثورات المختلفة . الجسر العظيم الذى يمكن إقامته بين أدب الثورات ، هو أن هذا الأدب يحمل فى أحشائه حملاً جماعياً بالتغيير ، وأن هذا الأدب يستبطن فى ثناياه إرادة جماعية فى التقدم ، وأن هذا الأدب يشارك بالفعل فى إيقاظ الضمير الجماعى على إحدى مناطق النعاسة البشرية . غير أن الحلم الجماعى والإرادة الجماعية كلاهما قد يكون متوسطاً لقلوب مجموعة من النبلاء أو البرجوازيين أو العمال أو الفلاحين . . . ومن هنا تختلف كل ثورة عن الأخرى ، وبالتالي آداب الثورات المختلفة . فرواية ستو تنضح بالألم العميق من « سوء المعاملة » التى يلقاها السود فى الجنوب الأمريكى ، فهى تجسد ظلماً فادحاً يقع على كاهل العبيد . ومن ثم فهى تومى بعدالة « ما » تؤدى إلى « حسن المعاملة » لا أكثر . . . أى أن ثورية بيتشر ستو ترمى إلى إيقاظ الضمير الأخلاقى الديمقراطى بين مواطنى الولايات المتحدة حتى تتوقف « المهزلة » أو « الكارثة » أو « المأساة » التى يعيش فيها المواطنون السود . فإذا تذكرنا أن الحرب الأهلية الأمريكية التى تلت صدور الرواية هى ثورة ديمقراطية فى جوهرها . . . أيقنا أن طبيعة الحلم الذى نما وترعرع فى وجدان ستو كان مطابقاً لطبيعة الحلم الذى راود الشعب الأمريكى فى الجنوب ، وهو المساواة الديمقراطية العادلة بين جميع أفراد هذا الشعب على اختلاف ألوانهم فى حدود النظام القائم . ومعنى ذلك أن النظام الأمريكى فى الاقتصاد والاجتماع والسياسة كان بعيداً كل البعد عن دائرة أحلام ستو ، ولذلك تعد روايتها من أعمال أدب الثورة الديمقراطية .

\* \* \*

أما جوركى فكان يعالج قضية أخرى فى مجتمع مختلف . كانت أحلام المجتمع الروسى منذ أواخر القرن التاسع عشر هى الخلاص من النظام القيصرى . ولكن أحلام هذا المجتمع لم تكن على درجة واحدة من التجانس ، لأن المجتمع

بطبيعته ليس على درجة واحدة من التجانس . لهذا كانت هناك إرادة جماعية في التغيير والتقدم ، ولكن هذه الإرادة كانت لها موجاتها الثورية المختلفة . إحدى موجاتها توقف أحلامها عند حدود الأنظمة الأوربية في الاقتصاد الرأسمالى والشكل الديموقراطى فى الحكم ، بينما كانت أكثر من موجة أخرى تحلم بنظام مختلف عن القيصرية والبرجوازية الأوربية على السواء ، كانت تحلم بإنهاء عبودية الإنسان فى جميع صورها إنهاءً تاماً . وكان جوركى أحد أبناء هذه الموجة العظيمة التى سارت مع بقية الموجات الراجعة فى التغيير أمداً قصيراً من الوقت حتى استطاعت فى نوفمبر ١٩١٧ أن تفتح صفحة جديدة تماماً فى تاريخ الإنسان تلك هى صفحة المجتمع الاشتراكى الأول فى روسيا السوفيتية . ومن هنا كانت « الأم » هى حلم الثورة الإشتراكية الذى طبع وجدان جوركى بصفات الإرادة الوسية للشعب العامل ، الإرادة العملاقة فى تغيير جذرى من الأساس . ولذلك تعد الأم من بواكير أعمال أدب الثورة الإشتراكية .

وعلى طول الطريق العظيم لثورات الشعوب ، ثورات النبلاء والعبيد ، ثورات البرجوازيين والعمال والفلاحين ، تترامى لنا الثورة حلاًماً أهدياً عميق الجذور فى وجدان الأدباء على اختلاف جنسياتهم وعصورهم : من ديكنز إلى شالى فى الأدب الإنجليزى ، ومن هوجو إلى سارتر فى الأدب الفرنسى ، ومن تولستوى وديستوفسكى إلى تشيكوف وجوركى فى الأدب الروسى ، ومن بيتشرستو إلى دوس باسوس وابتون سنكلير وآثر ميلر فى الأدب الأمريكى . . إلى بقية هذه القائمة التى لا تنتهى ما دام هناك إنسان وأدب .

\* \* \*

فأين تقع الثورة المصرية من أحلام أدبائنا ؟

منذ نهاية القرن التاسع عشر ، والمجتمع المصرى يعانى مرارة التحالف غير

المقدس بين القوى الرجعية والقوى الاستعمارية المهيمنة على مقاليد الأمور . وبالرغم من أن الشعب المصرى لم يستسلم لحظة واحدة أمام هذه القوى التى تكبل إمكانيات وجوده بأغلال قاسية لا ترحم . . إلا أن « الخراب » الثقافى والفكرى الذى ألم بنا على يد الاحتلال تارة والرجعية المحلية تارة أخرى ، كان له أثر ضخم فى تعويق وجداننا الفنى عن الانطلاق . فالحاولات الساذجة فى المسرح والشعر التى رافقت بعض خطوات تاريخنا الثورى كانت صدى هزيبا لما يعتلج به صدر شعبنا من ثورة متأججة لم تستنفد طاقتها المغريات أو التهديدات . بل إن نكوص هذه الثورة فى التطبيق منذ عمر مكرم إلى أحمد عرابى لم تنل من « أمل » هذا الشعب فى الخلاص . أكثر من ذلك أن ثورة ١٩١٩ نفسها لم تنجح نجاحاً كاملاً بالرغم من عظمة التضحيات التى قدمها هذا الشعب ، فلم يؤد ضعفها أو فشلها من بعض النواحي فى هزيمة « الأمل » المتوهج بين ضلوع الشعب ، بعماله وفلاحيه ومثقفيه والقطاعات المتباينة من البرجوازيين وأشباه الإقطاعيين ، فقد كان الاستقلال هو المطلب العاجل الملح الذى يربط بينهم جميعاً . ولهذا كان « الحلم » الذى تجسده أعمال الأدباء من شعراء وقصاصين : هو الثورة الوطنية الديموقراطية . ولقد كان الفكر الثورى الذى رافق ثورة ١٩١٩ وماتلاها من سنوات العذاب ، من أهم العناصر التى شاركت فى صياغة الحلم الثورى الجديد . إن كتابات سلامة موسى والعقاد وطه حسين هى المشعل الذى أضاء الطريق أمام أدباء الجيل ، فكان ثلاثتهم إلى جانب تنديدهم بالإستعمار والإقطاع ، يعملون على إرساء التقاليد الديموقراطية فى الأدب والفنون ، فيؤكد سلامة موسى على استقلالية الشخصية المصرية ويطالب الأدباء بأن يحددوا أبعاد هذه الشخصية فى القصة والمسرح ، ويستخدم العقاد فى منهجه النقدى أساليب للمدرسة الإنجليزية التى قادها هازلت ووردزورث وذلك كي نستبعد من جماليات العمل الأدبى ، الشموخ اللفظى والرنين الأجوف والتعالى فى أبراج من العاج ،



ويتخصص طه حسين في استيراد التراث اليونانى العظيم الذى يجعل من الديموقراطية جوهر الحياة الحرة . وكان لهذه الدعوات الفكرية أثرها فى توجيه الحركة الأدبية نحو استلهاهم « روح » الثورة الوطنية الديموقراطية .

\* \* \*

على أنى لست أهدف هنا إلى تتبع الخطوط التفصيلية لحركة التزاوج بين الأدب المصرى والثورة المصرية ، فهذا موضوع كبير أرجو أن يتاح لى بحثه فى كتاب مستقل . ولكنى أريد أن أساط بعض الأضواء على « المنهج » الذى كان يسود الأعمال الأدبية — بعضها بمعنى أدق — حين جسدت « حلم » الثورة التى أعلنت عن نفسها منذ ١٩١٩ إلى أن توجت هذا الإعلان بانتصارها الحقيقى فى ١٩٥٢ .

إذا تفحصنا الجيل الحالى من الكتاب المصريين لاحظنا أن نشأته الادبية بدأت مع نشوب الحرب العالمية الثانية أو قبلها بقليل . وفى ذلك الوقت كانت الحرب تنعكس على بلادنا بويلات الدمار الاقتصادى المذل ، وإغتيال الحريات الديموقراطية للشعب ، واعتلاء طغمة من عملاء الإستعمار والرجعية المحلية عرش السلطة السياسية . ولهذا الأسباب مجتمعه كانت النغمة الأساسية فى أدب تلك الفترة هو الاخاح على أزمة الحرية ، بنواء كانت تعنى خلاصاً أبدياً من الاستعمار الأجنبى ، أو تعنى انفلاتاً نهائياً من قبضة الاستبداد الداخلى : النجمتان اللامعتان فى رابة الثورة . أى أن الوطنية والديموقراطية هما عرض جبهة ممكنة من كتاب تلك المرحلة . ففى مجال الشعر نستطيع أن نلاح بصيصاً من نور فى جماعة أبوللو . وفى هذه النقطة بالذات أختلف مع بعض مؤرخى الأدب فى بلادنا حين يرصدون إنتاج هذه الجماعة بكامله فى خانة الأدب العاطفى الرومانسى ، وحسب . فلعل الرومانسية من ناحية كانت تعبيراً ثورياً فى ذلك الحين ، بالإضافة إلى أن ثمة

جوانب أخرى غير الجانب العاطفي امتلأت بها أشعار الهمشري وعلى طه وأحمد زكي أبو شادي . فقد تميزت القصائد الوطنية التي تزخر بها أعمالهم بهذا الإمتزاج الحار العميق بين التجربة الشخصية والقضية العامة . وكان هذا التمايز عن قصائد الجيل الماضي بمثابة السر الحقيقي الكامن في بقاء هذه الأعمال إلى الآن تشير إلى أن « حلم » الثورة في وجدان هؤلاء الادباء كان حلماً رومانسيا بالفعل ، بمعنى أن الضباب الفكري والروحي كان يغلفه من كافة الزوايا فلم يستطع أن يحدد أبعاد الثورة بشكل تام . ولا شك أن الفكر يشترك في صناعة هذا الغلاف الضبابي ، فالرؤيا العقلية لم تكن واضحة بما فيه الكفاية لدى القيادة الفكرية ، والتجسيديات الحزبية لم تكن على درجة معقولة من النضج السياسي ، والمستوى الحضاري الهابط لا يخلق مناخاً صحياً للتفكير الفنى . ومن هنا جاء التأكيد على الذات الفردية المحاصرة والمخنوقة والمهددة هو النداء الشعري الذي أطلقته جماعة أبولو وغيرها من شعراء المرحلة الرومانسية ، يجسمون حلم الثورة في قصائدهم الوطنية والعاطفية ، بتضخيم آلام الفرد وطغيان الظروف المحيطة به في العمل والحب والشارع والسوق وفي كل مكان .

غير أن الشعر الرومانسي لم يكن إلا أحد التيارات الادبية المعبرة عن روح الثورة ، التيار صاحب الرؤية الفردية التي تقف بأحلامها عند حدود خلاص الذات من أسر « المجتمع » بكل ما يزرع تحته من أنواع الاحتلال والرجعية . ولكن الشعر المصري الحديث كان يعرف تياراً آخر يتحدث إلى الجماهير بلغتها ويصوغ لها أحلامها في الثورة وفق أبعاد الرؤيا الاجتماعية التي تمتد أحلامها إلى آفاق أكثر رحابة وعمقاً . فهي تتجاوز الحرص المبالغ فيه على الذات الفردية إلى محاولة انتشال المجتمع بأسره من قيود التاريخ الاستعماري والإقطاعي والرأسمالي ، على السواء . ولن ينسى وجدان هذا الشعب أغنيات بيرم التونسي

وغيره من شعراء العامية المصرية الذين أغنوا أرواحنا على مدى جيل كامل ،  
بأروع ما يمكن أن تصبوا إليه الثورات من أدب عظيم .

\* \* \*

ولعل محاولات الرواية المصرية قد بدأت في تجسيد حلم الثورة منذ بداية  
القرن العشرين في وقت مبكر نسبياً حين كتب محمود طاهر حتى « عذراء  
دنشواي » وهي تصور بشاعة المأساة الاستعمارية من خلال ما حدث في ذلك  
اليوم المشئوم . وبالرغم من سذاجة العرض الفني في القصة إلا أن المؤرخ  
الأمين والباحث المدقق والناقد المنصف ، يجب ألا يتجاهلوا هذه « البذرة » التي  
غذت فيما بعد من ثمارها جيلاً كاملاً ممن عاصروها . وإذا كان يحلو للبعض  
أن يتخذوا من « زينب » نقطة انطلاق تاريخية للرواية المصرية ، وإذا كانت  
هي تستحق بالفعل أن تفوز بهذه المكانة من الناحية الفنية ، إلا أننا لا نستطيع  
أن نتجاهل « حديث عيسى بن هشام » من الناحية التاريخية ، فهي وإن لم تكن  
قصة بالمعنى الأوربي المعاصر لها — الأمر الذي يتفوق به هيكل على المويلاحي —  
إلا أنها تؤرخ بصورة فنية ما لميلاد الحلم الذي جسده بعمق ما تلاها من أعمال  
في الرواية والمسرح .

وهنا نذكر على التوالفنان الرائد توفيق الحكيم . لقد كانت « عودة  
الروح » في مجال الرواية ، و « أهل الكهف » في مجال المسرح ، تعبيراً هاماً  
عن إحدى المراحل التاريخية في ثورتنا . وأرجو ألا تكون الصدمة كبيرة لقطاع  
عريض من نقادنا ، خاصة أولئك الذين يعينهم الجانب الاجتماعي في العمل  
الأدبي ، أكثر من غيره . أرجو ألا تفاجأ أحكامهم التقليدية إذا قلت أن  
توفيق الحكيم في هذه الفترة كان واحداً من قلة نادرة تصوغ حلم الثورة في  
مستوى أكثر تقدماً من الكثرة المعاصرة له . وليس صحيحاً على الإطلاق  
أن « أهل الكهف » تعني الانسحاب والهزيمة أمام الطغيان . إنني هنا أختلف

مع الفكر العظيم سلامة موسى ومع الناقد الكبير محمود العالم في تفسيرها لهذا العمل الهام . إذ علينا أن نلاحظ أن مؤلف « عودة الروح » هو بعينه مؤلف « أهل الكهف » في فترة زمنية واحدة . وبالتالي يستحيل من الناحية النظرية المحض ، أن يكون فن توفيق الحكيم قد تخلف بفكره في المعالجة الدرامية عن فكره في المعالجة الروائية . خاصة إذا وافقنا على أن توفيق الحكيم أحد كتاب الثورة الوطنية الديموقراطية ، كما يتضح ذلك بجلاء في روايته الرائدة « عودة الروح » و « يوميات نائب في الأرياف » و « زهرة العمر » و « عصفور من الشرق » ، وغيرها من المسرحيات الصغيرة التي عاجلت هموم مجتمعا في أحلك ظروفه سواداً . تلك المسرحيات التي عثرت على إمتداداتها في كوميديات المعاصرين من الأدباء الشباب . ولست أريد هنا أن أقدم تفسيراً مبسراً أو سريعاً لأهل الكهف ، ولكني أبادر إلى القول بأن عودة أهل الكهف لا تعنى مطلقاً التقهقر إلى الوراء ، مادام أولئك العائدون لم يشاركووا في تغيير عالمهم وفضلوا عليه الاعتصام بالكهف . إن توفيق الحكيم يقيم سورا عاليا بين حركة التغيير ومقبرة الموت ، هذا السور هو ذروة اللاتفاهم بين أهل الكهف وأهل دنياهم الجديدة . ولعل توفيق الحكيم هنا كان أكثر تفاؤلا بمستقبل مصر من نقادنا الذين ربطوا بين عودة أهل الكهف ودكتاتورية صدقي ربطا ميكانيكيا فقالوا بأن الفنان لا يرى شيئاً في الظلمة الكثيفة . كيف يمكن أن يكون هذا صحيحا ، وتوفيق الحكيم يحسم الأمر بعودة أهل الكهف إلى جحورهم لأن العالم الجديد يرفض اللقاء المفتعل مع الماضي الميت ؟

إننا لا ننسى موقف الحكيم من حريه المرأة وغيرها من المشكلات الاجتماعية التي صادفت تاريخنا عند ثلاثينات هذا القرن . ولكننا لا نقيس رؤيا الكاتب بمواقف جزئية تشترك في صياغتها ظروف شخصية وظروف موضوعية . فالكاتب الذي أهدانا « عودة الروح » ننظر إليه

باعتباره مؤسساً للرواية المصرية الحديثة . والكاتب الذى أهدانا « أهل الكهف » ننظر إليه باعتباره مؤسساً للمسرح المصرى الحديث . . وهذان الموقفان الرائدان فى المستوى الجمالى البحت ، هما من أكثر التعبيرات وضوحاً فى إعلان ثورية توفيق الحكيم إبان تلك الفترة . ذلك أن « حلم » الثورة لا يتجسد فحسب فى « موضوعات » الشعر أو القصة أو المسرح ، بل إنه يبلغ أعلى ذراه فى الانتقال بالأدب المصرى الى مرحلة كيفية جديدة . فهذا الانتقال الكيفى ثورة ادبية تتكامل مع بقية عناصر الثورة المصرية . أى أن مجرد كتابة « عودة الروح » فى الصورة التى ظهرت بها ، ومجرد كتابة « أهل الكهف » على النحو الذى ظهرت به — بغض النظر عن أهمية الموضوع فى كليهما — يعد تغييراً ثورياً فى مجال الأدب المصرى الحديث ، تغييراً يصوغ فى جوهره « حلم » الثورة . أما عندما نقرأ لتوفيق الحكيم مسرحية كالمراة الجديدة — فى ذلك الوقت — فإننا لا نستطيع أن ندرجها فى خط تطوره الأساسى ، وإنما نقوم بتصنيفها ضمن التحفظات التى يمكن تسجيلها كتعرجات ثانوية على الخط الرئيسى .

\* \* \*

وكثيراً ما أعتقد أن توفيق الحكيم يفضى بالضرورة إلى نجيب محفوظ . ولا يقوم هذا الاعتقاد فى الأغلب على تعميمات أيديولوجية أو مقارنات جمالية ، فلا شك أن نجيب محفوظ مرحلة كاملة فى تاريخ الرواية المصرية ، ولكنه من حيث تجسيد حلم الثورة ينهل من عودة الروح بصورة مباشرة ، خاصة فى أولى رواياته ذات الرداء الفرعونى . كان هذا الرداء هو القناع الذى يخفى الوجه الحقيقى لحلم الثورة عند هذا الفنان . ولكنه فى الوقت الذى يخفيه يبرزه أيضاً . فالقناع هو « مصر القديمة » ، ومصر الفرعونية من عناصر الرؤية الرومانسية لذلك العصر وهو يكافح الاستعمار الأجنبى بإبراز أمجادنا القديمة . . فالتأكيد

على كيان الشخصية المصرية المستقلة لا يتأتى إلا باستلهاهم تراثها الحضارى القديم .  
وعندئذ تصب الدعوة الثلاثية للعقاد وسلامة موسى وطه حسين إلى تحديد  
الشخصية المصرية — فكرياً — تصب هذه الدعوة في شريان عودة الروح لتوفيق  
الحكيم ، وتمتد إلى أدب نجيب محفوظ من « عبث الأقدار » و « رادويس »  
و « كفاح طيبة » إلى القاهرة الجديدة وخان الخليلي وزقاق المدق . والشخصية الأدبية  
المصرية هي الركيزة الأساسية لثورة توفيق الحكيم في مجال الأدب ، وهي  
هزمة الوصل الأساسية بين هذه الثورة ، و ثورة نجيب محفوظ في مجال الرواية .  
فقد كان تحديدها الفنى للشخصية المصرية ، وبالتالي للرواية المصرية ،  
من أولى سمات « حلم » الثورة المصرية ، التي غدت وجدانها بعدد  
من الاهتمامات المطابقة لهموم قطاعات مختلفة من الشعب . وليكن نجيب  
محفوظ كان يتميز عن الكثيرين من أبناء جيله فضلاً عن الجيل السابق عليه .  
فقد استطاع خلال الفترة الواقعة بين ١٩٣٨ و ١٩٥٢ أن يثابر على الحلم بالثورة  
عبر ثلاث مراحل شديدة الوضوح . كانت الروايات ذات الرداء الفرعونى هي  
المرحلة الأولى التي عالجها توفيق الحكيم في « عودة الروح » حتى أنه اتخذ  
الأسطورة الفرعونية إطاراً لها . وأقبلت المرحلة الثانية مع لقائه المباشر بالواقع  
المصرى المعاصر له ، أى بالقاهرة الجديدة . وكان هذا لقاءه الأول بالمأساة الحقيقية  
التي سبق لتوفيق الحكيم ان التقى بها في « يوميات نائب في الأرياف » . وأعنى  
بها المأساة الإجتماعية التي لا تشكل فيها قضية الاستقلال والديموقراطية  
إلا عنصراً هاماً تتكامل دلالاته مع بقية العناصر الصانعة لمأساة الشعب المصرى .  
وتظل هذه المرحلة في حياة نجيب محفوظ الأدبية من « القاهرة الجديدة »  
إلى « بداية ونهاية » حيث يقول كلمته الأخيرة في المأساة وهي أن النظام  
الإجتماعى بكامله مهدد بالسقوط حتماً وأن التمرد الفردى لا يصنع شيئاً ولا بد  
إذن من الثورة الشاملة . ثم تجيء الثلاثية وفيها يبلغ ذروة مداه في التعبير عن

الثورة الوطنية الديمقراطية ، ولكنه يوحى في نهايتها عن تحول خطير في تفكيره الاجتماعى . فبعد أن كانت أعماله السابقة تصور المأساة الاجتماعية من خلال الإحساس العميق بضرورة الثورة الوطنية الديمقراطية جاءت « السكرية » لتقول أن أحلام الجماهير في الثورة تجاوزت حدود الاستقلال السياسى والحريات الديمقراطية إلى إرادة عارمة في التغيير الجذرى للمجتمع .

وهنا نطمئن إلى القول بأن نجيب محفوظ بلغ في الثلاثية قمة التعبير الثورى آنذاك عن حركة التقدم الاجتماعى . فقد كان يوسف السباعى — على سبيل المثال — يحلم بالبطل الذى ينتشل الكنانة من وهدتها كما نلاحظ في مسرحية « البحث عن جسد » وهى رؤيا فردية خالصة بالرغم من تقدمها في ذلك الوقت . ونلاحظ « حلم » يوسف السباعى بالثورة في روايته « أرض النفاق » ومجموعته القصصية « يا أمة ضحككت » : وروايته الجيدة « السقامات » وتتناكد لدينا مرة أخرى رؤياه الفردية المثالية . وكان إحسان عبيد القدوس يقوم بمهمة تعريية قاسية لأخلاقيات وقيم الطبقات العليا في المجتمع ، وبذلك كشف إلى حد ما عن أحد الجوانب المهاراة في المجتمع .. ولكن نجيب محفوظ وحده هو الذى استطاع أن يصيب المرمى ، وأن يضع كلتا يديه على جوهر المأساة .

وفى فجر ٢٣ يوليو ١٩٥٢ قامت مجموعة من الضباط الأحرار بالثورة . وفاجأت الثورة معظم كتابنا بالرغم من أن بعضهم أرهص بها ومهد لها ، وبالرغم من الأزمات المتلاحقة التى تناوبت السطو على النظام الحاكم ، والتى بلغت منتهاها فى حريق القاهرة فى ٢٦ يناير قبيل الثورة بستة أشهر . وعلى مدى اثنتى عشر عاماً نستطيع أن نجاهر بالسؤال : هل حققت الثورة أحلام الأديباء ، وكيف واكب الأديباء ثورتهم ؟

لن نستطيع بالطبع أن نتجه إلى التفصيل ، بل سننهج نفس الطريق الذى

اتبعناه فيما سبق . ذلك أننا أغفلنا أعمالاً كثيرة شاركت بنصيب وافر في  
الارهاص بالثورة ، فنحن لن ننسى عادل كامل في « ملك من شعاع »  
و « ملهم الأكبر » أو محمد فريد أبو حديد في « أنا الشعب » وغيرهما  
كثيرون . . . ولكننا هنا نستضيء بعلامات الطريق فحسب . وأعود إلى  
التساؤل الجديد حول « الثورة في الواقع » كيف رآها الأدباء في بلادنا ؟  
وحيث يجب أن نسبق هذا التساؤل بتساؤل آخر : هل يمكن لأديب ما أن  
يعيش - بفكره - ثورتين ؟ لقد صرح نجيب محفوظ - غداة الثورة بأنه  
سيهجر الأدب لأنه - على حد تعبيره - لا يجد ما يقوله . . فهل  
كان صادقاً ؟

يجب - أيضاً - أن نسترشد بتاريخنا الأدبي في هذه النقطة . وسوف يقودنا  
تاريخنا الاجتماعي إلى القول بأن التجمع الوطني الديمقراطي من أجل الاستقلال  
والحرية كان قد بدأ يستنفس تلقائياً عن المصير الاجتماعي لمختلف فئاته بعد الحصول  
على أحد المكاسب الوطنية أو الديمقراطية ، أي بعد أن تقطع خطوة ما في  
طريق الاستقلال والحرية . كان الرأسماليون يتساءلون ، والعمال يتساءلون ، والفلاحون  
يتساءلون ، والمتقنون يتساءلون . والجميع في حالة توتر عنيف ينعكس في أدب  
هزيل للعمال والفلاحين وفكر أكثر هزالاً للمثقفين ، وفي أدب وفكر على  
درجة معقولة من النضج والتقدم في أعمال الكتاب من أبناء الطبقة المتوسطة .  
وفاجأت الثورة كما قلت مختلف الاتجاهات . فإذا عدنا إلى موقف القيادة الفكرية  
التي أشعلت نيران الثورة الأدبية والفنية منذ أكثر من ربع قرن ، لاحظنا  
انقساماً واضحاً في صفوفها . فقد أيدها الجميع من حيث المظهر ، ولكننا نستطيع  
أن نلمح بوادر الانقسام العميق منذ استطاعت مصر أن تنال بعض المكاسب  
الوطنية ، حين توقف الكثيرون من الثوريين القدامى كالعقاد وطه حسين  
عن مهمة الدفع الثوري للمرحلة الجديدة ، ذلك أن بعضهم أيقن من أن



مهام الثورة الوطنية الديمقراطية قد تم إنجازها منذ زمن ، أو مع هبوب ريح الثورة على أكثر تقدير . وباستثناء سلامة موسى من ذلك الجيل الرائد لن نعثر على مفكر واحد من الجيل الماضي واكب الثورة عن إيمان عميق وبدافع أكثر عمقاً هو محاولة النفاذ بها إلى أبعاد جديدة . فقد كان سلامة موسى هو المفكر الاشتراكي الوحيد من أبناء ذلك الجيل ، بالرغم من كل ما يمكن أن يشوب اشتراكه من رواسب فابية أو برجوازية صغيرة . وكان هذا الوجه الاشتراكي لسلامة موسى بما يصاحبه من تفكير علمي هو المنقذ الوحيد الذي إنتشل هذا المفكر العظيم من هوة اليأس أو عتبات الجمود إلى الرؤية البصيرة بالحركة الإجتماعية . وقد قالت له هذه الرؤيا أن ثورة ١٩٥٢ تنجز بعمق ووعي عظيمين كافة المهام التي فشلت في إنجازها ثورة ١٩١٩ وما تلاها من هبات وحركات ثورية مختلفة . قالت له أيضاً أن الثورة الوطنية الديمقراطية لا تقتصر على الاستقلال السياسي وإنما هي تتجه في أناة وصبر إلى إنجازات اجتماعية هائلة . قالت له كذلك أنه يمكن لهذه الثورة أن تدفع التقدم الاجتماعي في مصر إلى طريق الاشتراكية بمعدل أسرع من التصورات التقليدية للثورات . ونحن عندما نعود الآن إلى قراءة نبوءات سلامة موسى ندهش لعظمة هذا الرجل الذي استطاع أن يبصر من هذا البعد الشاسع ، ومن خلال تكوينه الفكري المحدد في نطاق الاشتراكيات القلقة . وهكذا تجاوز سلامة موسى مرحلته التاريخية ولم يعده كغيره شاهداً روحياً على ثورة واحدة ، بل نحن نعهده بعقول مفتوحة من أنبياء ثورتين .

وهكذا أيضاً كان نجيب محفوظ ، إنه لم يصدق في قوله أنه لم يعد لديه ما يقوله ، فقد قال بعدئذ الشيء الكثير . في نهاية السكرية أو ما لنا . - ادعاه الثورة الدائمة التي انحاز إليها كمال عبدالجواد . وفي « أولاد حارتنا » و « اللص والكلاب » و « السمان والخريف » كان يقيم دعائم هذه الثورة التي أعلنت

عن نفسها تماماً في قيام عيسى الدباغ من مجلسه تحت تمثال سعدزغلول ، وإسراعه بلا تردد في طريق ذلك الشاب الطويل الأسمر الذي يمسك في يسراه بوردة حمراء . بينما نجد أن توفيق الحكيم في « الصفقة » و « الأيدي الذاعمة » يتوقف نهائياً عند المدلول البرجوازي التقليدي للعدالة الاجتماعية . وعندما ينساق أخيراً في جو الدعاية الاشتراكية يكتب « الطعام لكل فم » على ضوء التصور المثالي لحل مشكلة الجوع ، فالعلم عنده هو العمل ، وليس هو المنهج العلمي الذي يرى الخريطة الطباقية للمجتمع ثم يبادر إلى تغيير خطوطها الأساسية . إن توفيق الحكيم هنا لا ينكص عن ثورته القديمة ، ولكنه يتوقف عند حدودها الوطنية الديمقراطية ، ولا يتجاوزها مطلقاً إلى رحاب الاشتراكية . وهو في ذلك لا يشذ عن القانون الطبيعي الذي يجعل من الفكر أو الأديب « حاملاً » لثورة واحدة . فقد كان سلامة موسى ونجيب محفوظ مجرد استثناء لهذه القاعدة وهو استثناء لا يرتفع بهما إلى مصاف أدباء الثورات الاشتراكية .

فقد ظهرت خلال الإثنتي عشر عاماً الأخيرة مجموعة من الأعمال الأدبية التي تنصت بوعي حاد إلى وجيب الثورة الاجتماعية . وتأتى أعمال عبد الرحمن الشرقاوي : « الأرض » و « الشوارع الخلفية » في مجال الرواية ، و « من أب مصري إلى ترومان » ، في مجال الشعر ، وأعمال يوسف إدريس في مجال القصة القصيرة ، ونعمان عاشور ولطفي الخولي في المسرح ، ومحمود العالم وعبد العظيم أنيس في النقد الأدبي ، وفوزي جرجس وإبراهيم عامر في البحوث التاريخية ، وغيرهم من الأسماء التي لمعت في مختلف المجالات الفكرية والأدبية منذ ١٩٥٢ إلى الآن . الأسماء التي شاركت بصوابها وأخطائها في صنع هذه المرحلة التي أنجزت الكثير من المهام الوطنية والاجتماعية .

إلى أى مدى نستطيع أن نقول بأن فجر ٢٣ يوليو ١٩٥٢ كان حداً فاصلاً فى تاريخ الأدب المصرى ؟ . . إننا نتجاوز عن الكثير من مقتضيات الدراسة العلمية الموضوعية إذا جعلنا من ذلك اليوم « جداراً » بين تاريخين فى حياة أدبنا الحديث . فالإنجازات السياسية والاقتصادية والاجتماعية للثورة ، سبقت - بكل تأكيد - موقف الأدب منها . هذا لا ينفى بطبيعة الحال أن بعضاً من التيارات الأدبية السابقة على ٢٣ يوليو كان يمهّد بوعى كامل لإمكانات الثورة الوطنية الديمقراطية والثورة الاشتراكية . ولكن هذا التمهيد كان يخلو بلا شك من التحديد . أى أنه كان يتوقف عند حدود « العام » دون « الخاص » . ومعنى ذلك أن ثورة ١٩٥٢ تنتمى بشكل عام إلى الصورة الأدبية التى رسمها كتاب الثورة الوطنية ، ولكنها فى إطارها الخاص لا تندرج تحت أية تشخيصات فنية .

غير أن الثورة « كجنين » فى أحلام الأدباء ، يختلف الأمر بشأنها كحقيقة واقعة . أقبلت الثورة المصرية فى أولى مراحلها لتطيح بالعرش والإستعمار والإقطاع ، فماذا كان موقف الأدب فى مصر ؟ أدلى نجيب محفوظ بتصريح خطير قال فيه أنه لم يعد لديه ما يقوله لأن الثورة حققت كل ما كان يحلم به . وكان نجيب محفوظ بداية طابور طويل من الأدباء الصامتين . وراح فريق آخر يندد بالماضى ، فتخصص تخصصاً كاملاً فى تصوير الفساد الملكى وعبودية الإقطاع ونير الاستعمار . وترعرع تيار ثالث يجسد بؤس الفئات الكادحة من الشعب . وظهر اتجاه خافت يساير المنجزات اليومية للثورة .

ولم يكن تصريح نجيب محفوظ من قبيل الدعاية أو الإثارة ، فقد ظل هذا الفنان صامتاً سبع سنوات كاملة ، أى منذ ١٩٥٢ إلى ١٩٥٩ . كان نجيب قد انتهى في سبتمبر عام ١٩٥٢ من كتابة الجزء الأخير من الثلاثية . ويتضح في هذا الجزء إنعدام الرؤيا الواضحة لدى أعظم روائى الثورة الوطنية الديمقراطية . وهو يجسم فى شخصية « كمال عبد الجواد » منتهى الحيرة وقمة القلق إزاء الأحداث المتلاحقة . حتى عندما يردد كلمات أخيه الشيوعى المعتقل بالطور ، فإنه يرددها وهو يفكر أن مسألة الايمان قد حلت ، أو أن انقلاباً جذرياً فى حياته يوشك أن يقع ، كما تكهن بذلك صديقه رياض قلدس . لقد أدرك نجيب محفوظ فى وقت مبكر أن قضية التحرر الوطنى والاستقلال السياسى هى القضية الرئيسية فى كفاح الشعب . كما أدرك فى نفس الوقت المبكر أن القيم الإقطاعية وعلاقات الإنتاج المتخلفة هى العوامل الرئيسى فيما كنا بصدد من دمار اجتماعى ونفسى شامل . لهذا أنحصرت أعماله الفرعونية الأولى فى الدعوة إلى التحرر السياسى ، كما أنحصرت أعماله التالية السابقة على الثلاثية فى الدعوة إلى التحرر الاقتصادى والاجتماعى . أما الثلاثية نفسها فكانت مزيجاً من الدعوتين ، بالإضافة إلى «محاولة» جادة فى التعرف على مستقبل بلادنا وحضارتنا . وانتهى الجزء الأخير من الثلاثية وكل من اليسار واليمين بين قوسين كبيرين هما جدران المعتقل ، بينما الشعب ما يزال يعيش حياته بين قوسين آخرين هما الاستعمار والإقطاع . كان نجيب محفوظ يميل إلى الرؤيا اليسارية إلا أنها لم تكن واضحة لديه تماماً ، فالقوانين التى يمكن استخلاصها من تطور المجتمع المصرى خلال الربع قرن الذى رصده الفنان ، لا تمنح بنا مطلقاً نحو اليمين الذى كانت تمثله جماعة الإخوان المسلمين فى شخصية عبد المنعم شوكت . وإنما هى تجرى فى نهر يصب فى اتجاه اليسار الإيجابى المتكامل . على أن الظلمة الكثيفة كانت من السواد والبشاعة بحيث أنها لم تمنح نجيب محفوظ رؤياً واضحة ، فانتهدت الرواية وكل من اليمين واليسار

والشعب في السجن . فما أن أقبلت ثورة ٢٣ يوليو وانزاح كابوس الاحتلال وشبح الإقطاع حتى أحس بحجيب محفوظ أن مهمته كفنان صادق تعد منتهية . وأصبح هذا الفنان رائداً لطابور الصمت . خاصة وأن ظروفًا شاذة رافقت سنوات الثورة جعلت من الديمقراطية مسألة خطيرة الأهمية ، بحيث أن الصمت لم يعد لأن الأديب لا يجد ما يقوله ، بل لأنه لا يستطيع - أيضاً - أن يكيف ما يريد أن يقوله وفق الخطوات اليومية للثورة وهي خطوات تشمل الصواب والخطأ . أى أن الصمت لم يعد تعبيراً عن رؤيا غير واضحة ، أو عن أسبقية الواقع الثورى عن نبوءه الفن فحسب ، بل أضحي احتاجا واعياً على الظروف الشاذة السيئة المحيطة بالثورة، التي تدفع بقضية الحرية - والحساسية بشأنها عند الفنان تبلغ الذروة - إلى مصاف القضايا الأساسية التي تواجه المجتمع ككل . يجب ألا يفوتنا كذلك أن المسألة الديمقراطية عند أى فنان من أبناء الثورة الوطنية الديمقراطية تحاط عادة بهالة مثالية من التضخيم والمبالغة .

وظل فريق آخر يتكلم ، فخارب الصمت بكلام يرادف الصمت . هرب هذا الفريق من الحاضر بكل مشكلاته وأزماته ، إلى الماضى . ويبرز على قمة هذا الاتجاه الأديب عبد الحميد جوده السحار في قصته الطويلة « الحصاد » .. وهي تروى قصة أحد الاقطاعين الذين بنوا حياتهم على استغلال الآخرين ، وكيف أن هذا الباشا يواجه العالم بوجهه ويواجه نفسه بين أحضان الغايات بوجه آخر . ثم يكشف لنا الفنان عن تحلل العلاقات الأسرية في عائلة هذا الباشا حتى يصبح البغاء ، هو الساعة الأكثر رواجاً في هذا المناخ ، ثم يجيء الإصلاح الزراعى فترجع الأرض للفلاحين ويخسر الباشا كل شىء .

ويكاد يكون هذا الهيكل هو القاسم المشترك الأعظم بين أبناء جيل كامل هجر الحاضر وراح يمصص في عظام الماضى . وليس ( الماضى ) في ذاته

بعيب . فربما كان « التاريخ » مشجباً عظيماً لكي نعاق عليه كافة ثيابنا ، كما يقول ألكسندر ديماس . ولكن الماضي عند هؤلاء لم يكن تفسيراً للحاضر ، لم يكن أداة تعبيرية لقضية أكثر شمولاً من الماضي ، وإنما كان الماضي مجرد « ملجأ » يحتوى به الأديب من مشكلات الحاضر وأزماته . إن معالجة الماضي القريب شيء بالغ الأهمية بالنسبة للأجيال التي لم تعاشه بكل ضراوته وعفونته ، فقط عندما يكون هذا الماضي مرئياً بعدسة الحاضر أو المستقبل . إن عبد الحميد السحر لم يقنعني فنياً بفساد الماضي لأن عدسته تكونت من قيم موغلة في القدم بحيث أمها لم تعد مجدبة في تقييم هذا الماضي فضلاً عن تفسيره . وتحت هذا الاتجاه تندرج معظم الأعمال التي نشاهدها على شاشة السينما أو التلفزيون أو على خشبة المسرح أو نستمع إليها في الإذاعة . فقد أصبحت خطيئة الباشوات في ذلك العصر أنهم لا يسمعون لبناتهم بالزواج من أبناء الفلاحين أو أن أبناء الباشوات منحلون يغررون بينات الفلاحين ويتركونهم بلا عرض أو كرامة .

ولا أشك لحظة في أن أخلاقيات الإقطاعيين كانت تحت مستوى الشبهات بكثير ، ولكن هذه الأخلاقيات ليست إلا موقفاً جزئياً يحول دون رؤية « الإقطاع » كهيكل اجتماعي متكامل . وهذا هو الفرق بين أمثال هذه الأعمال ومثيلاتها على المسرح كما قدمها لنا كاتب ناضج هو سعد الدين وهبه ، فهذا الكاتب متخصص تماماً في تقديم هذه الفكرة المحورية ، وهي أن الثورة كانت شيئاً محتملاً في تطور تاريخنا ، وهي ليست قدراً غيبياً ، وإنما تتمثل في إرادة الجماهير وفاعليتهم ، والفنان هنا لا يخطب ولا يهتف ولا يبسط ، بل يقدم قطاعاً من الريف — في مسرحياته الثلاث الأولى — ويركز على الفوضى الشائعة بين جوانب هذا القطاع ، وكيف أن الجميع في حالة انتظار لشيء سيحيى قطعاً . وهو يتركك قبل أن يحيى هذا الشيء ، ولكنه يتركك مقتنعاً بضرورته

وأهميته البالغة لتغيير الفوضى الخيفة إلى نظام يكفل حياة طيبة للجميع . وفي « المحروسة » و « السبنسة » يتمثل سعد وهبه تجربته كضابط بوليس ، فتتبلور في وعينا قضية « الحرية » على أنها المسألة الجوهرية التي ينبغى على النظام الجديد أن يواجهها . نحن إذن أمام الماضى من خلال الحاضر ، بل من خلال المستقبل . في « السبنسة » بالذات ، يرمز المؤلف إلى الثورة بقنبلة يبحث عنها السكيل ، ويقبض أثناء ذلك على الشباب ذوى النشاط السياسى . وبالرغم من أنهم يعثرون على قطعة حديد يشيرون أنها القنبلة ، إلا أنهم لا ينفون من توقعهم أن هناك قنبلة حقيقية فى مكان ما غير معروف . والقنبلة بالطبع هى الثورة التى ستسبب النظام القديم من أساسه . وهذا هو الفرق بين فنان كسعد الدين وهبه لا يفاجئنا بالثورة ، بل يتمهل فى حفر أخاديد عميقة بوجداناتنا تستجيب لجرىان « ضمير » الثورة ، فلا يضطر للخطابة الحماسية والهتاف والافتعال ، بل يلجأ إلى الرمز الشفاف الذى يبلغ غايته فى « كوبرى الناموس » حيث ينتظر الجميع شيئاً لم يأت ولكنه آت لا ريب فى ذلك .

وظهر اتجاه ثالث يؤرخ للثورة . وتبنى هذا الاتجاه الأديب يحيى حقى . ففي قصته الشهيرة « صح النوم » تسجيل وتحليل — من وجهة نظره — لبطولة قائد الثورة . وهى فى المستوى الفكرى امتداد أو تطبيق لمسرحة يوسف السباعى المعروفة « البحث عن جسد » وهى تصور الثورة على أنها معجزة غيبية لا تخضع للقوانين العلمية بل تخرج عليها ، وكلها حماس متدفق لما يأتينا به القائد من أعمال ملهمة بإرادة القوة العليا ولا دخل فيها لإرادة الشعب . وإذا كان المستوى السياسى يملئ علينا أن ندعركثيرين من أبناء هذا الإتجاه بالانهازية إلا أن هذا لا ينسينا مطلقاً ، أن آخرين ممن ساروا فى الإتجاه نفسه قد دفعتهم إليه الحاسة الوطنية وحدها . أى أنهم كانوا يؤمنون بالثورة فعلاً بالرغم من كل ما يشوب أعمالهم من سذاجة وسطحية بل إن بعضهم شارك

بصورة ما في إنجاز متطلبات الثورة بالفكر أو العمل . وأذ كر في هذا الصدد كتابات إحسان عبد القدوس ويوسف السباعي ، فعلنا لو تجاوزنا كافة التحفظات التي نأخذها عادة على أدب هذين الكتّابين نستطيع أن نرصد لهما في روايات وقصص مثل « أرض النفاق » و « طربق العودة » و « رد قلبي » للسباعي و « في بيتنا رجل » و « شيء في صدري » لإحسان . . أقول نستطيع أن نرصد لهما هذا النبض الخافت بأحلام الثورة وأمانيتها . بل إنني أُلح في هذه الأعمال نضجاً فنيا يشذ بها عن مستوى بقية أعمالهم . ومن المفيد للغاية أن يقيم هذا الإنتاج في غير هذا المجال تقييماً موضوعياً دقيقاً ، ليتعرف أمثال هذين الكتّابين على مواضع الأصالة في ملكتهما الخالقة ، فيزيدونها ثراء وخصوبة .

وبالرغم من أن مسرحية لويس عوض « الراهب » ترتدى ثياباً تاريخية إلا أنها تعبير ملح عن الحركة الثورية في مصر ، فهي تناقش المسألة القومية من وجهة نظر صاحبها باعتبارها مسألة حيوية معاصرة وتتنازم النقاش المثمر والمؤلف يلجأ إلى التاريخ رامزاً إلى كل ما يريد أن يقوله بالشخصيات والمواقف والأحداث .

ولعل التيار الذي صادف قبولا حسناً من جانب الجماهير إبان تلك الفترة هو تيار الواقعية الاشتراكية . وهو تيار سابق على الثورة وتال لها في نفس الوقت . فالدعوة إلى الاشتراكية عن طريق الأدب ليست تاليه لعام ١٩٥٢ بل هي دعوة عميقة الجذور في أدبنا المصري الحديث منذ دعوة سلامة موسى إلى الأدب المرتبط . أي أن يكون الأدب في خدمة المجتمع ، أو في سبيل الحياة كما تبلورت شعارات الواقعيين في كتاباتهم .

وليست الواقعية اتجاهاً مستورداً من المعسكر الاشتراكي كما يحلو للبعض أن يتوهم ويوهم معه الآخريين . حقاً ، كان لرواد الدعوة الواقعية الحديثة ، فضل تعريفنا بالآداب الاشتراكية في روسيا والصين وبلدان أوروبا الشرقية ، ولكن



هذا التعريف وحده لم يكن إلا أحد العوامل في نشأة الاتجاه الواقعي الاشتراكي فمن حسن حظنا أن تراثنا الفني الحديث — رغم حدائته النسبية — كان غنياً بالأدب الذي يكرس جهوده في كشف المأساة الاجتماعية في مصر . كان محمود طاهر لاشين وتوفيق الحكيم وعيسى وشحاته عميد يغوصون في أعماق التكوين الاجتماعي المصري باحثين بأنوفهم الحادة الشم عن رائحة المأساة . . وأدب المأساة أدب واقعي حتى النخاع . ليس من الضروري أن نتوسم فيه حلولاً اشتراكية ، فلقد كانت الاشتراكية حتى ذلك الوقت تجربة غير واضحة المعالم . كما كانت الحركة الاشتراكية المصرية — ومعها الفكر الاشتراكي — في مرحلة جنينية على أحسن الفروض . لهذا جاءت اللوحات الحية التي رسمها هؤلاء الرواد لمأساة الشعب المصري إرهاباً ناضجاً لكافة ألوان الواقعية التي عرفها أدبنا من نجيب محفوظ إلى عبدالرحمن الشرقاوي مروراً بيوسف إدريس ونعمان عاشور وغيرهم . كانت الثورة عام ١٩٥٢ من العوامل الرئيسية المؤثرة في اتجاه الأدب الواقعي . ففي الوقت الذي صمت فيه نجيب محفوظ ، لم يصمت الشرقاوي وإدريس والفريد فرج وصف طويل من الشعراء الشبان الذين ازدهرت معهم حركة التجديد الحديثة في الشعر من أمثال صلاح عبد الصبور ونجيب سرور وكامل عمار وغيرهم . أي أن الواقعية الاشتراكية في الأدب المصري لم تكن ثورة وحيدة الجانب هو المضمون الاجتماعي أو الدلالة السياسية بل كانت ثورة شاملة للفكر والفن معاً . علينا فقط ألا نبالغ في تقييمنا لهذه الثورة . ففي ظل الظروف السيئة التي أحاطت بثورة يوليو جندت الثورة الواقعية في الأدب نفسها لرفع شعارات سياسية واجتماعية محددة ، مهما كان كسبنا منها في المجال الاجتماعي ، فإن خسارتنا أيضاً في المجال الأدبي يجب أن نقيّمها ونتمثلها بكل شجاعة وأمانه وصدق . حينئذ نستطيع أن ننطلق إلى الآماد والآفاق الرحبية التي تستشرفها الواقعية الاشتراكية .

في حساب الخسائر نقول إن أدب الواقعية الاشتراكية في بواكير إنتاجه كان رائداً لأجيال شابة عديدة. وبالتالي كانت النماذج التطبيقية التي يقدمها بمثابة الأمثلة العمالية لما يجب أن يكون عليه الأدب الاشتراكي. ولقد كانت هذه النماذج في واقع الأمر رديئة إلى حد كبير لأنها رضخت لمتطلبات الساعة على الصعيد الاجتماعي ولم ترضخ قط لمتطلبات الفن على الصعيد الجمالي. فبالرغم من أن تراثنا الفني وصل بنا آنذاك إلى مستوى لا بأس به على يدي نجيب محفوظ في الرواية فإننا لا نستطيع — مع الإنصاف — أن نقارن به رواية « الأرض للشرقاوى، وعند هذه النقطة يجب أن نصف الحساب أيضاً مع النقد الواقعي. فبالرغم من المسافة بين نجيب محفوظ والشرقاوى فإن هذا النقد اقترف خطأً كبيراً حين وازن بين الاثنين فرجح كفة الشرقاوى، الفنية لا الاجتماعية فحسب. إن هذا التقييم البراجماتي الديماجوجي كان سبباً مباشراً في عملية سحب الثقة، من الميزان الواقعي، التي حدثت وما تزال تحدث إلى الآن. نعم إلى الآن، فقد كان المفروض أن يقدم الاتجاه ممثلاً في رواده نقداً ذاتياً في مجال الأدب حتى تسترشد به الأجيال الطالعة في عنفوان الثورة الاجتماعية.

غير أن الاتجاه من جهة أخرى قدم نماذج ممتازة في مجال القصة القصيرة على يدي يوسف إدريس. . . لكن « الواحديّة » في هذا المجال، تسببت بدورها في خلق مسوخ مشوهة من يوسف إدريس، ولم تخلق قماً موازية له مما أثار علامات الاستفهام حول حقيقة الدور الذي يقوم به الفكر النقدي الواقعي. فإذا كان هذا الدور هو الذي أتى بيوسف إدريس فلماذا لم تنبت أرضنا الكثير من أمثاله؟ وإذا كان عامل الإمتياز ذاتياً محضاً فماذا يمكن أن نفيده من يوسف إدريس؟ الحق أن النقد الواقعي وقف من إنتاج هذا الفنان موقفاً لا يحسد عليه. فلم ينتبه قط إلى العوامل الذاتية التي أسهمت في خلق أدب يوسف إدريس حتى يستنير بها في تقييم الجوانب الموضوعية من أدبه. وإيماراح يعدد

جوانب النقص في التفكير الاجتماعى والسياسى عند يوسف إدريس بحيث أن « الصورة الرسمية » لهذا الفنان لم ترتفع إلى مستوى الإعجاب . ومن هنا ضاعت على الاتجاه ، وعلى أجيال عديدة من الأدباء الشباب ، فرصة الفائدة الموضوعية من إنتاج يوسف . بل أذهب إلى ما هو أبعد ، وأقول أن الخسارة الفادحة كانت يوسف نفسه الذى هجر ميدانه الحقيقى الأصيل ، وراح يهرول وراء الصحافة والمسرح والرواية ، فلم يحقق واحد على المائة مما حققه فى القصة القصيرة .

الوجه الآخر لثورة الواقعية الإشتراكية فى مجال الفن هو الشعر . وإذا كنا نستطيع أن نتجاوز الإرهاصات الفنية لحركة التجدد الحديثة فى الشعر ، نصل إلى أن الرائد الحقيقى للشعر الجديد فى مصر هو عبد الرحمن الشرقاوى . فالمطولة التى كتبها تحت عنوان « خطاب مفتوح من أب مصرى إلى الرئيس ترومان » هى الشهادة الحقيقية لميلاد هذا الشكل الشعرى ، فضلا عن المضمون الذى يحتويه . وإذا وضعنا إسم الشرقاوى فى المقدمة ، يجب أن نبلوه بأسماء كمال عبد الحليم وصلاح عبد الصبور ونجيب سرور وإبراهيم شعراوى ، وكال نشأت ، وكال عمار ، ومجاهد عبد المنعم مجاهد . . . إلى بقية هذه الأسماء التى هرب معظمها إلى أجواء المييتافيزيقا . ولم يكن النقد الواقعى الإشتراكى هو السبب الرئيسى فى هذه النكسة وإن كان أحد الأسباب . أما السبب الخطير والمباشر ، فهو الظروف السيئة التى أحاطت بالثورة ، ولم يكن لدى الشعراء من الصلابة والوعى النافذ والصلابة الثورية ، ما يقيهم من الهزيمة والإفلاس . حتى أن صلاح عبد الصبور يفتتح أحدث دواوينه قائلاً أن الحصاد أقل من القليل وأن الشمعة التى يمسك بها من الضعف والوهن بحيث أنها لا تمنح الأمل وسط الظلام الكشيف . وانطوى كمال عمار على تجارب موعلة فى الذاتية والتفرد وإن تميزت بأصالة ظلت محتفية أمداً طويلاً فى شعره السابق . وأصبح إبراهيم شعراوى منشداً

صوفياً في قصائد الوجد التي تحلق بنا فيما يشبه حلقات الذكر . وارتمى نجيب سرور بين أحضان الوهم القائل باللا انتماء . .

وعلى هذا النحو ظلت القيادة الحقيقية للرواية المصرية في يد نجيب محفوظ . فبعد سبع سنوات كاملة من الصمت — انشغل الناس أثناءها عنه به إذ قرأوا ثلاثيته العظيمة التي لم تنشر إلا عامي ١٩٥٦ و ١٩٥٧ — كتب نجيب «أولاد حارتنا» جاعلا من الإشتراكية والعلم محوراً أساسياً للرواية ، فأعلن بذلك العمل الجاد أنه تجاوز أزمته باكتشافه الحلقة الرئيسية لكفاح الشعب ، أعنى بها الثورة الإشتراكية العلمية . وإذا كانت مؤلفاته التالية « اللص والكلاب » و«السمان والحريف» قد ركزت بشكل واضح على قضية الحرية ، فإن ذلك لم يتم إلا من خلال الرؤيا الإشتراكية الواضحة .

على أن قيادة نجيب محفوظ للرواية لا تعنى أن هناك جيشاً من الروائيين المصريين يتأثر بخطى هذا الفنان الكبير . فالملاحظة السريعة على إنتاج الجيل الحالي من الشباب أنه يكاد يخلو من الرواية . وإذا استثنينا قصة صالح مرسى « زقاق السيد البلطى » لا نكتشف في بقية الروايات القليلة التي كتبها الشباب أى تأثير حقيقى بنجيب محفوظ . . فقيادته إذن تعبير مجازى أقصد به أنه يمثل الآن أعلى مستوى وصلت إليه الرواية المصرية .

مَعْرَكَةُ الْإِنْسَانِ بَيْنَ النَّاسِخِ وَالْمَحْضَرَةِ

لا شك أن الدراسات المتخصصة في كافة مجالات المعرفة ، إحدى السمات البارزة على جبين القرن العشرين . غير أن تعميم النتائج التي تصل إليها العلوم المختلفة في مجالات تخصصها ، هو الذي يعين لنا بشكل واضح مواضع أقدامنا على هذا الكوكب : إلى أين نسير مادياً وفكرياً ؟ ما هي وجهة نظرنا الشاملة للطبيعة والمجتمع ، والتي على هديها نقود خطواتنا وفق اتجاه محدد ؟ بعبارة أخرى ، نجد في هذه النتائج التعميمية ما يمكن تسميته بالفلسفة . فإذا شئنا أن نطفو على سطح الجزئيات والشرائح التفصيلية إلى الجوهر الكلي العام ، لا بد لنا من بوصلة تهديننا سواء السبيل .

ومن بين الدراسات الإنسانية تعثر الفاسفة على كل من التاريخ والحضارة كظاهرتين متلازمتين من ناحية ، ويقبلان التعميم من ناحية أخرى . لهذا كان في الإمكان قيام فلسفة التاريخ وفلسفة الحضارة كنهجين يفسران الحركة الإنسانية في مداراتها الواسعة حول محاورها العامة . هذا المجال الرحب العميق الشامل ، لا تصلح له فلسفة العلوم - على سبيل المثال - لأنها بالرغم من خطورتها وأهميتها البالغة لا تصل بنا إلى تلك التعميمات في انعكاسها على دائره رئيسية هي دائرة المجتمع . لا نقصد بذلك أن فلسفة العلوم تتجمد خلف أسوار المعمل الفيزيائي ، ولا علاقة لها بالمعنى الاجتماعي للعلم ، وإنما أردت أن أقول أنها بطبيعتها « الجزئية » ترفض التعميم الذي نستطيع الحصول عليه من فلسفة التاريخ أو فلسفة الحضارة .

ولعل فكرنا العربي الحديث في أمس الحاجة إلى تعميق النظرة الفلسفية إلى كل من التاريخ والحضارة حتى يستطيع أن يشارك في النهضة التاريخية والثورة الحضارية التي يشهدها العالم العربي الآن . فلا ريب

أن تفكيرنا الفاسق قد أنضجته تيارات الفلسفة الغربية على أيدي أساتذة الجامعات ، كما أنضجته اتجاهات تراثنا الفلسفي العريق على أيدي المحققين العرب والمستشرقين على السواء . ولم يبق أمامنا سوى المرحلة الدقيقة الجميلة التي من شأنها أن تبلور نظرتنا الخاصة إلى العالم . وليس من الغريب أن تلح هذه القضية على وجدان مفكرينا — على تعدد اتجاهاتهم — لأنها أقيمت في مرحلة حاسمة من تاريخنا بل ومن تاريخ العالم . فالمقصود بنظرتنا الخاصة ألا تكون بمعزل عن المجرى الرئيسي للحضارة الإنسانية المعاصرة ، وألا تكفي بتراثنا القومي عز بقية الروافد من حولنا .

على ضوء هذا الوضع التاريخي والحضاري لمجتمعنا ، يستقبل الفكر العربي الحديث بترحاب محاولات الدكتور قسطنطين زريق التي يستهدف بها أساساً « طرح » القضية في مختلف أبعادها وكافة مستوياتها . فهو يجند لكل من المسألة التاريخية والمسألة الحضارية ، جميع إمكانيات الإضاءة الفكرية الشارحة لوجهات النظر المختلفة أولاً ، ووجهة نظره الشخصية أخيراً .

أما المسألة الأولى ، فقد تصدّى لها الدكتور زريق بشيء من التفصيل في كتابه القيم « نحن والتاريخ »<sup>(١)</sup> ففي فصل عنوانه « موقفنا من الماضي » ينطلق من أن موقفنا من ماضينا هو أحد مظاهر موقفنا العقلي أو موقفنا الكياني العام . ويشخص المرحلة التاريخية التي نجتازها بأنها مرحلة التحول عن ميراث القرون الوسطى إلى أبواب المدنية الحديثة وعقليتها . ويحلل الهبات الثورية التي تشتعل في المنطقة العربية بين الحين والآخر على أساس أنها نتأج الشعور بضرورة التغيير . ويلخص الكاتب التيارات المتعددة في موقفها من الماضي فيقول إنها

---

(١) أعتمد هنا على الطبعة الثانية من هذا الكتاب التي صدرت عام ١٩٦٣ عن دار العلم للملايين - بيروت .

أولاً ، التيار التقليدي الذي يرى أن مجرى التاريخ الإسلامي هو الجرى الرئيسى فى التاريخ العالمى ، ويعال نشوء الأحداث وتطورها حسب نظرة لاهوتية تؤمن بمشيئة الله وقوانين السماء كتفسير وحيد لحركة التاريخ ، كما ترى أن محور هذا التاريخ ليس فى هذا العالم بل فى العالم الأعلى ، وتستند فى معرفتها التاريخية على أخبار السلف فحسب . ويقوم الدكتور زريق هذا الاتجاه بقوله « إنه موقف متميز بالعقلية التى كانت سائدة فى الشرق والغرب إبان القرون الوسطى ، بل فى أواخر تلك القرون ، عندما فقدت تلك العقلية حيويتها وإنتاجيتها ، بخسرتها الإقدام والفتح ونقد الذات » ( ص ٣٠ ) ولا ينسى المؤلف أن أصحاب هذا الاتجاه السافى لهم نظائرهم فى الغرب المسيحى حيث كانوا يدعون صراحة إلى بعث تفكير القرون الوسطى ، فيحملون لواء موقف عقلى « وسيطى » جديد ( Neo-Medievalism ) ولكن هذا الفريق الغربى قد تمثل جوهر العلم الحديث والتقليد العقلى الذى تراكم فى القرون الخمسة الأخيرة ، وشعروا فى الوقت ذاته بالحاجة إلى تخطيها « أما عندنا ، فلم يحدث هذا التمثيل والتخطى » ( ص ٣٢ ) .

أما التيار الثانى الذى يتجلى فى نظرنا إلى الماضى ، فهو التيار القومى سواء كان عربياً شاملاً ، أو إقليمياً محصوراً ، غير أن التضخم والتصاعد أبين فى الأول وأعظم . ومن سمات هذا الاتجاه الأساسية إقباله على الماضى إقبالاً يكاد يبلغ حد الانفاس ، بحيث ينصرف الخيال والفكر والسعى إلى ما يبدو فى ذلك الماضى من أمجاد . ويرى المؤلف أن هذا الإحياء القومى الذى نبتغيه ونسعى إليه يختلف حسب تقديرنا لواقعنا وحسب الصورة التى نرسمها لمستقبلنا « إن نظرة الإنسان لماضيه تتأثر إلى حد بعيد بنوع تقديره لحاضره والصورة التى رسمها لمستقبله » ( ص ٣٥ ) . ويأخذ الكاتب على النظرة القومية إلى تاريخنا أنها « تهمل فى أحيان كثيرة الروابط التى تشده إلى تواريخ الشعوب والأمم



الأخرى ، وتسهب عن وحدة التاريخ البشرى المتشابكة » ( ص ٣٥ ) ، أما من حيث نقد حوادث التاريخ أو تعليلها فإن الغالب على هذه النظرة هو الإنسياق في مجرى الخيال المثير المضخم أكثر مما هي للنقد الضابط المقيد ( ص ٣٦ ) . وينتهي قسطنطين زريق إلى أن « الفكرة القومية - خاصة عند الذين يقولون بالقومية العربية - لا يزال يعترها غموض وإبهام ، ولا تزال تلتبس في كثير من الأذهان بجوانب من الموقف التقليدي الذي وصفناه سابقاً . فهذا الماضي الذي نريد إحياءه : أهو ماضى عربى أم إسلامى ؟ وهذا المستقبل الذى نشد بناءه : أهو مستقبل قومى بكل ما فى هذه الكلمة من معنى ؟ » ( ص ٣٧ ) . فإذا وصلنا مع المؤلف إلى التيار الثالث ، وهو الاتجاه الماركسى ، أشار إلى أن « صراع الطبقات » هو المحور الذى تدور من حوله نظرة المادية الجدلية إلى التاريخ ، ثم يقول أن « من أهم الصراعات الفكرية والسياسية التى تنتظرنا والتى أخذت تبدو مقدماتها ، الصراع بين الثورية القومية التى أشرنا إليها آنفاً ، والثورية الماركسية » ( ص ٤١ ) . بقى التيار الرابع والأخير - الذى يميل إليه المؤلف بشكل واضح - وقد دعاه بالتيار العلمى الموضوعى لأنه يتوجه إلى الماضى دون فكرة مسبقة أو فلسفة مفروضة ، ويحاول استعادة الماضى من أصوله ، أى من آثاره المادية والأدبية ، فيقبل على هذه الآثار ليستخرج نصوصها وأشكالها الأولى ثم يستنطقها ويحقق فى رواياتها ، ويخضع هذه الروايات للتدقيق والنقد ، فلا يقبل منها إلا ما تثبت صحته وعدالة روايته حسب أحكام العقل وقواعد العلم ( ص ٤٢ )

يعود الدكتور زريق ( ص ٢٠٤ ) إلى التأكيد على أن المجتمع العربى يجتاز مرحلة تحول ودور تمخض وانبعث ينزع به إلى تبديل الأوضاع ، وأن هذا النزوع والانبعث يتخذ الطابع القومى الذى يرمى إلى إنشاء أمة متحدة متحضرة » وينتج من هذا أن أصالة الحركة القومية العربية وصحتها وإبداعها

تتوقف على صحة فهمها لهذه الأغراض الثلاثة : التحرر ، والاتحاد، والحضارة، وعلى المقاييس التي تقيسها بها ، والسبل التي تتخذها لها ، وعلى ما فيها من قابليات للنمو والتقدم والسمو ، فكراً وعملاً ، تخطيطاً وتنفيذاً ، في هذه المجالات كلها » ويعتمد هذا جميعه على ما تغلى به الصدور والنفوس من أحاسيس بالحاجة الملحة إلى نهب المسافات وسبق الزمن « ولولا هذه الأحاسيس والاندفاعات لما قامت الثورة في مصر، والثورة في العراق ، ولما كان لقادتها هذه السطوة البالغة على النفوس » . ويقف الكاتب إلى جانب توينبي حين يقول أن نزعتنا الثورية ناشئة عن الأزمة التي بدأنا نشعر أننا نعيش فيها وما هي بالفعل سوى رد على تحدى هذه الأزمة ( ص ٢٠٦ ) . ثم يوجه النظر إلى أن سحر التاريخ القومي من شأنه أن يضحك الذات ويحجب عنها العالم في صلته الدينامية بالتراث الخاص . وأن المقارنة والمقابلة بين وضعنا الذاتي وبقية أوضاع العالم من شأنها أن تضع صورتنا في إطارها الطبيعي « إننا نخطيء عندما نبدأ دراسة التاريخ العربي بعرب الجاهلية في الجزيرة دون أن نفي الشعوب التي سبقتهم في هذا الشرق الأدنى حقها من الاهتمام ، ودون أن نطلع الاطلاع الكافي على المدنيات التي قامت قبلهم أو عاصرتهم ، كالمدينت السامية المختلفة ، ومدينت الفرس والإغريق والرومان » ( ص ٢١١ ) ويشير إلى أن أمجاد الماضي ما كانت لتحدث لو أن أصحابها كانوا مقدين عقلياً ونفسياً بحس الاكتفاء التاريخي ، « ولم تحصل فعلاً إلا عندما خرجوا عن دائرة هذا الاكتفاء وتخطوا الزمن بدلاً من أن يستعيدوه » ( ص ٢١٤ ) .

ويرى الدكتور زريق أن العمل التاريخي هو صنع جديد للحياة ، وأن العناصر الصحيحة في التاريخ الماضي هي تلك « الأعمال » التاريخية التي يتجلى فيها الإبداع والتقدم الصحيحان ، والتي تؤلف في مجموعها خلاصة التراث

الإنسانى الإيجابى الباقى « إن جوهر الإنسان فى نظرنا هو قابليته للتحرر ولا اكتساب الكرامة الذاتية » (ص ٢٢١) والقابليات فى الإنسان — التى تحتاج إل تنمية وجهاد متصل — هى العقل والروح . وأن المآثر الروحية والأدبية والفنية لأية حضارة من الحضارات ، على ما قد يكون بينها من تباعد ، متلاقية ، متضامنة ، متماسكة ، وأنها على اختلاف مظاهرها تؤلف تراثاً موحداً . بل إن المآثر المتعددة المنبثقة من الحضارات المختلفة هى وجوه للتراث الروحى الإنسانى الذى يضمها جميعاً . أما عملية الحكم فى التاريخ فإنها تنتهى آخر الأمر « إلى استخراج التراث الإيجابى الذى تتضمنه ، وإلى تمييز هذا التراث عن العناصر السلبية الماضية التى أضعفت الإبداع وعطلته وأعاقت نمو التراث وامتداد طاقته وأثره . وعلى هذا ، فإن كل شعب حى مدعو ، فى كل وقت ، إلى تقويم تاريخيه واستخلاص تراثه . وعملية التقويم والإستخلاص هذه عملية مستمرة لا تتوقف ولا تنتهى ، مادام العقل يستمر فى طلب الحقيقة ، ومادامت حقيقة الماضى تنكشف له بدرجات ومراحل متتابعة ، وبوجوه جديدة » (ص ٢٢٧) ومن هنا كان حكم التاريخ هو تقييم مدى إدراكنا لحرابتنا ومقدار تحقيقنا لها ، ومدى ما تصبح عليه هذه الحرية المدركة المحققة تهبياً وشعوراً بالمسئولية وتصرفاً تحت وطأة هذا الشعور (ص ٢٣٩) « وهكذا يصبح حكم التاريخ فى جوهره ونهايته حكماً فى جدارتنا الخلقية » (ص ٢٤٠) . ويكرر الدكتور زريق أننا فى خضم هبة قومية عارمة حددنا خلالها مجموعة من الأهداف كالتحرر السياسى والاتحاد والعدل الاجتماعى والكسب الحضارى ، وأمامنا قوى هائلة معوقة من الداخل والخارج . أما الخارج فمعروف لدينا ، وأما الداخل فهو الجهل والتعصب والشهوة والأنانية . وضمائنا فى معركة الإنسان العربى مع التاريخ يعتمد على صدق عزمنا وجلال طموحنا وحدة توفنا ومبلغ تقديرنا .

إن الدكتور قسطنطين زريق في هذا البحث القيم يكتفى فيما أرى بطرح القضية في مستويها النظري والتطبيقي . ولكنه لا يتجاوز عملية الطرح هذه إلى ما هو أكثر شمولاً ، إلى الصياغة الفكرية لمعركة الإنسان مع التاريخ بشكل عام ، ومعركة الإنسان العربي بشكل خاص ، من وجهة نظر فلسفية محددة . ولعل هذا السبب هو الذي حال دون أن يصل هذا البحث إلى مرحلة «فلسفة التاريخ» فالمنهج الذي آثره المؤلف يكتفى باستقصاء الخطوط العامة لمعنى الماضى ومشكلة التراث وحكم التاريخ في حدودها الاستقرائية . أى أنه لا يقوم بتلك العملية المعقدة الذى تتطلب منه الكشف عن مسار الحركة التاريخية بالنسبة لمعركة الإنسان في كل مكان ، وبالنسبة للمواطن العربي في الوقت الراهن . إن إكتشاف مجاهل هذا المسار كان بإمكانه أن يقودنا إلى تبين طبيعة المرحلة التاريخية التى نجتازها ، فلا نكتفى بقولنا أنها مرحلة انبعاث ، فكم من مراحل انبعاث مرت بالوطن العربي ، ولكننا نتجاوز هذه الفكرة العامة إلى ما هو أكثر تحديداً فنقول أنها مرحلة الإنبعاث التى بدأت منذ أواخر القرن التاسع عشر . وقد كانت هذه البداية اصطداماً مباشراً بالقهر الأجنبى الذى حملت ألوته الحضارة الغربية فى مرحلة الامبريالية . أى أن نهضتنا لم تكن فى لونها الغالب نتيجة تراكمات ذاتية من التقدم الداخلى ، وإنما أقبلت خلال صراع معقد مع الحضارة الأوروبية . فقد عرفنا الاحتلال الاستعماري والعلم الحديث جنباً إلى جنب . وقد تولد عن ذلك عشرات التناقضات ، بل مئاتها فى تشكيلنا التاريخى على صعيد المجتمع ، وفى تشكيلنا الإنسانى على مستوى الفرد . وبعداً أكثر من نصف قرن من لقائنا بالحضارة الغربية تشب هذه الثورة العربية المعاصرة وهى تعنى أن أخذها بأسباب العلم الحديث لم يكن يوماً ما متطوراً عن تاريخها الخاص بصورة عفوية ، وإنما فرقت جوهرى بين حداثة الحضارة الغربية وحداثة الثورة العربية فى المستوى الحضارى . فالحضارة الغربية فى أوج اكتمالها كانت

تغيراً كيفياً جاء نتيجة تراكمات كمية عديدة منذ بداية الاكتشافات العلمية الجبارة مروراً بعصر التنوير في القرن الثامن عشر . ومعنى هذا أن العرب يثورون اليوم امتداداً لثورة بدأت منذ عشرات السنين ، وبلغت مداها في العشر سنوات الأخيرة فحسب . ومعنى آخر لم تعد ثورتنا مجرد « شعور » بفداحة أعباء القرون الوسطى على كاهلنا ، وروعة انتصارات القرن العشرين . هذا كلام عام من جهة ، ومثالي إلى أبعد حدود المثالية من جهة أخرى . فالقرون الوسطى — عقلياً — بدأت تتلقى الضربات منذ أواخر القرن الخامس عشر ، والقرون الوسطى — عملياً — بدأت تنهار مع انهيار الأنظمة الرجعية وظهور الطبقات الاجتماعية الثورية والصدام الحاد الذي لم ينقطع يوماً مع الاستعمار الغربي . إن « الشعور » بالتمزق والانقسام لا سبيل إلى تجاهله فهو أحد العوامل « المهيمنة » للثورة ، ولكنه ليس بحال السبب الرئيسى لهبوبها . فعندما نقول « الثورة » إنما نقصد « المجتمع » بطبقاته المتعارضة أو المتحالفة على حد سواء . وبالتالي يصبح البناء الاقتصادي والتكوين الاجتماعى والتركيب السياسى والحصيلة الفكرية والأدبية والفنية ، هى « مجال البحث » عن الثورة . ومن هنا لن يفغل الباحث « الشعور الثورى » ، ولكنه حينذاك سيضعه فى مكانه الطبيعى كأحد العوامل المساعدة فى هبوب الثورة .

ويمثل هذا المفهوم « المثالى » للتاريخ ، يتصور الكاتب تياراً علمياً موضوعياً يقف من الماضى القومى موقف الاختبار والنقد والتجريب . دون أن يشير بحرف إلى ما يتصف به التيار الثالث — الماركسية — من علمية وموضوعية ، وما يشتمل عليه التيار الثانى — القومى — من جوانب إيجابية . فالمنهج العلمى الموضوعى ليس هو المنهج التجريبى ، وإنما تكتسب فلسفة التاريخ علميتها وموضوعيتها من مدى قدرتها على العمق والشمول ، لا بخلوها من أية أفكار مسبقة . فالعلم « النظرية » وهى التعبير الذى تحاشاه المؤلف واستبدل به كلمة

كلمة فكرة مسبقة ، تكون مجموعة من الفروض المستنقاة أصلاً من تجارب العلم ، ولكنها في حالة « تعميم » تصلح بها أن تكون ضوءاً مشعاً يتسلح به الباحث في مجاهل الماضى وظلام التاريخ . وربما كان غياب « النظرية » عن التيار السلفى والتيار القومى من العوامل التى تخلفت بها عن رؤية الحركة التاريخية فى مسارها الصحيح . ويشترك التياران مع الاتجاه الرابع والأخير فى أرضية واحدة هى غياب المنهج المحدد ، فالتجريب وحده حيث يعتمد على الإستقراء فحسب لا يودى إلا إلى صورة وصفية مسطحة بعيدة عن حركة القياس المنطقى والإستدلال ، الحركة الواقعة بين المقدمات والنتائج وتودى بدورها إلى صورة مركبة عميقة متعددة الأبعاد .

على ذلك يصبح التيار « العلمى الموضوعى » تسمية غير صحيحة فلسفياً . وهذا يودى إلى إنعدام صحة النتائج التى توصل إليها المؤلف : فى تصنيفه « الموقف من الماضى » إلى هذه التيارات الأربعة اولا ، وفى المحاولة التوفيقية التى تقيم الموضوعية على اساس وقوف الباحث « خارج » البحث ، خاصة إذا كان بحثاً تاريخياً ، ثانياً . فالباحث التاريخى ليس قاضياً « لن يصيبه أذى كأنبوبة الاختبار » ، بل هو ممثل للدعاء ومتهم وشاهد وقاض ، فى وقت واحد . إنه يجلس على مقعد الأتاهام من إحدى شرفات المجتمع ، كما يقف فى قفص الأتاهام من إحدى شرفات الحضارة ، وهو شاهد على كل من المجتمع والتاريخ والحضارة والإنسان ، وقاض بحكم التطور الذى لا يخبى . إنه لا يوفق بين أطراف قضية خاسرة ، ولا يتعالى كآلهة الأوليمب على ما يحدث فى أرض البشر . وإنما يكتسب علميته وموضوعيته باشتراكه الفعلى — فى حدود مجاله الخاص — ضمن الحركة التاريخية . وهنا يستبين موقفه إن كان عامياً موضوعياً ، أم لا ، بمجرد معرفتنا بالمكان الذى اختاره بمنتهى الوعى والمسئولية . فليس من مهمة المؤرخ العربى الرئيسية أن يبحث عن شعوب الشرق

الأدنى التي سكنت المنطقة قبل الجاهلية العربية ، بقدر ما تصبح هذه المهمة هي الوعي بالتطور التاريخي لتلك المجتمعات التي نشأت ونمت ونضجت وفسدت ونهضت في هذه المنطقة من العالم . ولا تصبح « قابليات » الإنسان التي تحتاج إلى تنمية وصقل وجهاد متصل هي « العقل والروح » لحسب ، وإنما الوعي الكامل بالبناء التاريخي للمجتمع بطبقاته وصراعاتها هو النتائج العفوى للتفاعل الخصب الخلاق بين مختلف القوى المادية والمعنوية البانية لحركة الاجتماعية . ومن ثمة لا يصبح « صدق عزمنا » هو وسيلة المواصلات « العلمية الموضوعية » إلى التقدم الإنساني في معركة التاريخ ، بل تصبح تلك العلاقة الدينامية بين الإنسان والتاريخ هي جوهر التقدم ومعياره الوحيد .

\* \* \*

أين يقف المفكر من حركة التاريخ؟ وبلغة الدكتور زريق : أين نقف من معركة الحضارة؟ .. هذا هو السؤال الذي يجيب عنه نفس الكاتب في مؤلفه الجديد « في معركة الحضارة »<sup>(١)</sup> وهو يبدأ بأنه ليس هناك من عامل وحيد يصنع الحضارة ، وأن المعنى الإنساني للقيم الحضارية لا يقتصر على أن يكون الإنسان فقط مركز الحضارة ، وإنما يتجاوز هذه الخطوة البديهية إلى ما يمكن تسميته بالشمول الإنساني ، أي أن القيم الحضارية لا تنحصر في الأقوام الذين نشأت فيهم بل تتعداهم إلى سواهم . والحضارة — من بعد — هي إنجازات ومكاسب تعتمد من زاوية رئيسية على عزم الإنسان على الإنجاز وقدرته على الإبداع في كافة مجالات الفكر والواقع . العزم والقدرة يولدان الدينامية الدافعة للتقدم الحضاري ، وأساسها في نظر المؤلف الوعي العقلي والنفسي الذي يؤدي إلى السخط على ما هو كائن ، والتطلع إلى ما يجب أن يكون . والقدرات الحضارية هي مظاهر للحرية والتحرر « فالقدرة على الطبيعة هي دليل على الانعتاق من

(١) يعتمد المقال على الطبعة الأولى من هذا الكتاب ؛ الصادر عن دار العلم للملايين -

١٩٦٤ بيروت .

قيودها وحدودها ومن سيطرتها ونفوذها . والقدرة العقلية هي وليدة التحرر من قيود الوهم والتخيل والجهل . والقدرة الذاتية تنبئ بالتحرر من الأهواء والشهوات التي تحصر الإنسان في دائرة أنانية وتطفيء جذوة غيريته . وهذه وسواها من القدرات تتعاون في تأهيل الفرد أو المجتمع للحريات السياسية والاقتصادية وفي تمكينه من الكفاح في سبيلها وإحراز ما يحرزها منها « ( ص ٣٤١ ) . أما المحرك الأساسي لدينامية الحضارة فهو القوى الذاتية في الإنسان ، ولهذا القوى مصدران هما : العقل والضمير . والفرد — إذن — هو مبعث العقل والإبداع ، وهذا لا ينفى أهمية التحديات التي تواجهه من ثلاث جهات في وقت واحد : الطبيعة والمجتمع والذات . ولعل أهم ما تتميز به الحضارة الغربية الحديثة منذ نشأتها « هو انطلاقها إلى خارج الذات الفردية » ( ص ٣٤٩ ) . ويؤكد الكاتب على وحدة المجرى الحضارى في الغرب مهما انقسمت دوله وشعوبه بين المعسكر الشيوعى والمعسكر الرأسمالى . ويعال الدكتور زريق تسميته للحضارة الغربية بالحضارة الحديثة بتوسع هذه الحضارة وتعدد مظاهرها وانطلاقها في العصر الحديث ( ٣٥٥ ) .

ويتحدد جوهر هذه الحضارة الحديثة في ثلاث سمات هي الإيمان بالعالم الطبيعى وحده ، والإيمان بالإنسان كأهم كائن في هذا العالم الطبيعى ، والإيمان بالعقل وبأنه ميزة الإنسان ومصدر تفوقه وتفرده . هذه السمات ينبغى أن تكون في رأى الكاتب الموجه الوحيد لموقفنا من حضارة الغرب « عندما نحاول تعيين الموقف الذى يجب أن نتخذه من هذه الحضارة ، فلا يصح أن نبني هذا الموقف على أساس الوجوه السياسية أو المظاهر الاقتصادية أو الاجتماعية التي تبدو لنا منها ، بل ينبغى أن يسكون أساس حكمنا المصدر الباطنى الذى تنبعث منه هذه الوجوه والمظاهر » ( ص ٣٥٦ ) . ومن هنا لا يتردد الدكتور زريق في الوقوف إلى جانب هذه الحضارة على ضوء سماتها الأساسية تلك التي أسبغت عليها ديناميتها وقدرتها



ويسرت لها أن تكتسب ما اكتسبته من معرفة إيجابية متزايدة ومن قدرة متصاعدة على الطبيعة ومن استثمار متوفر لخيراتها . على أن الكاتب لا يغفل الوجه الآخر لهذه الحضارة وما يمتليء به من «متناقضات وتوترات وارتباكات واضطرابات» ( ص ٣٥٧ ) . ومن أولى هذه المتناقضات ، المفارقة في التطور العلمى والتقنى بين الشعوب المتقدمة والشعوب المتخلفة ، والمفارقة بين التطور الثقافى وتطور الأفكار والنظم ، والمفارقة بين التطور الثقافى والتطور الخلقى .

ويختم المؤلف كتابه بمجموعه من الاقتراحات التى يتصور فى تنفيذها ضماناً يحول دون انفجار تلك المتناقضات التى أشار إليها ، فيطالب بالعمل للحفاظ على السلام العالمى بتدمير الأساحة النووية والتحول عن شهوات الطمع والاستثمار . ويضيف عاملاً آخر هو تنمية الوعى الإنسانى والتنظيم العلمى ، وتضييق الفوارق بين الفئات والشعوب . كذلك لابد من تبدل جذرى فى المواقف العقلية والضميرية من شأنها إحياء الكيان الإنسانى وسيادة القيم الحق فى السلوك الفردى والجماعى والدولى . ولا يتأتى ذلك إلا بالفتوح لكل نور ولكل خير مهما يكن مصدره ( ٣٨٧ ) .

ولا يفوت الباحث فى الخاتمة أن يخصص جانباً منها لموقف المنطقة العربية من المعركة الدائرة بين الانسان والحضارة . فيدلل على أن مشكلتنا الأولى هى مشكلة التخلف ، وأن هذا التخلف يتمثل أولاً فى ضعف سيطرتنا على مواردنا الطبيعية وهزال نظمنا الاقتصادية والاجتماعية ، وأتينا لا نزال نخضع لمختلف صنوف التحكم الخارجى والاستغلال الداخلى . ثم يقول أن الهبة الثورية المعاصرة فى المنطقة لن تؤتى ثمارها إلا إذا عملنا من أجل تحقيق جميع الإمكانيات التى تتحمل مسئولية هذا التحرر وتستدعيها حياة هذا العصر . ويكرر أن منشأ تخلفنا هو ركوننا العقلى وفقداننا الفضائل الفردية والاجتماعية التى تكونت

في تراثنا الخاص ، وعزوفنا عن نشدان الفضائل في مصادرها الأخرى . وينتهي إلى نتيحة لا تقبل عنده الجدل فيقول « ولا جدال في أن هذه العلة الأساسية — علة التخلف — هي مبعث العلل الأخرى التي انتابتنا ومصدر المصائب التي حلت بنا . فلولاها لما خضعنا أصلاً للاستعمار ولما تفشى فينا الفقر والجهل ولما نكبنا في فلسطين وفي غيرها من الميادين » ( ص ٣٩٠ ) وهكذا تقاس قيمة الأفراد والشعوب عند المؤلف بنوع مطالبهم : بما يحنون إليه ويتوقون إلى تحقيقه . فلا سيادة إلا للشعوب التي تثبت قدرتها الحضارية وتفوقها العقلي وفضائلها الخلقية . ولا سبيل أمام الإنسان العربي إلى شيء من هذا كله إلا إذا اعتمد على الإيمان بالعقل وتصوف في البحث عن الحقيقة ( ٣٩٣ ) ولا بد إذن من عقلية ثورية تقودنا إلى هذا النضال الحضاري العنيف . وشروط هذه العقلية هي أن تتجرد ثورتها من أن تكون أداة مصالحة أو وسيلة لحكم أو سيلا لسيادة « إذ أنها تؤدي عند ذلك إلى استبدال سيطرة بسيطرة وتحكم بتحكم وتغدو صراعاً فاضحاً من أجل التسلط والقهر ، فتفرق القوى بدلا من تجمعها ، وتثير الأحقاد بدلا من أن تزيلها » ( ص ٤٠٨ ) . ومن شروطها أيضاً أن تحسن الموازنة بين القدرات والأمانى فلا تنير الأمانى إلى حيث تعجز القدرات عن تحقيقها « وأن تدرك أن ثمة حدوداً لاختصار المراحل والقفز والتخطي ، وأن جدوى أية وسيلة من الوسائل تتوقف في نهاية الأمر على جدارة الذين يدعون إليها أو يستخدمونها وعلى مدى تهيؤ الناس لها » ( نفس الصفحة ) وشروط آخر « هو أن تفسح مجال النقد والمحاسبة بصيانة حرية الفكر والعقيدة وأن توقن أن الحرية لا تنجزاً وأنه لا يمكن إقامة بعض أركانها على أشلاء البعض الآخر » ( نفس الصفحة ) . وتقود هذه المجموعة من الشروط واضعها إلى القول بأن العقلية الثورية الصحيحة هي التي تنبع من ثورية عقلية تبغى الحقيقة أولاً ، وتؤثر العمل الجاد الصامت ثانياً ، وتلك هي « العقلانية » التي يجب أن يتوسل

بها الإنسان العربي الحديث في معركته الطاحنة بين تاريخه الخاص والحضارة العالمية .

وما أروع هذه النتيجة التي وصل إليها الدكتور قسطنطين زريق في خاتمة كتابه إذا تخلت عن كونها شعاراً فكرياً جميلاً ، وتجسدت في مضمون منهجي يسدد خطانا إلى ثورة حضارية عظيمة . ولكن ما أكثر الاتجاهات التي تنادى بـ « العقل » و « الهدوء » و « الحقيقة » وهي مفرغة من أى محتوى ثورى قادر على تحقيق العقلانية ، قادر على البحث عن الحقيقة . ولا شك أننا نحمد للمؤلف مجهوده الأكاديمي الممتاز في عرض أطراف القضية المثارة ، كما نحمد له أن منهجه الفكرى قد اتضح في هذا الكتاب بصورة تمنحنا الحق في مناقشته من جديد . فما أراد الدكتور مجموعة من البديهيات أو المسلمات ، قد نختلف معه بشأنها أعمق الاختلاف ، كما قد نختلف معه به بنائه المنهجي جملة وتفصيلاً ، وبالتالي لا سبيل أمامنا فى النهاية إلا أن نرفض الأغلبية الساحقة من النتائج التي توصل إليها .

من البديهيات التي يقررها المؤلف أن العوامل الصانعة للحضارات شديدة التنوع والاختلاف ، وما من عامل وحيد يصنع الحضارة ، فلربما يتبوأ أحد العوامل ذروة الإبداع الحضارى فى مرحلة ، ثم ينزل عن العرش فى مرحلة أخرى ، أو أنه يعلو مكانه فى إحدى البيئات ، ثم يسقط عن هذا المكان فى بيئة أخرى ، وهكذا . ولا ريب أنه من قبيل الابتدال الذى تنهجه الفلسفة المادية الميكانيكية حين تؤكد وحدة العامل أو العنصر الخالق للظاهرة الاجتماعية أو الحضارية . فقد أصبح شيئاً بديهياً حقاً - على ضوء الاكتشافات العلمية الحديثة - أن تعددت العوامل أو العناصر الخالقة لظواهر الحياة والفكر ، ولكن هذا لا ينفى أن ثمة عاملاً حاسماً هو الذى يوجه الحركة الجدلية الدينامية فى أعماق الظاهرة ، ذلك هو التكوين الاقتصادى للحركة الاجتماعية أو التاريخية أو الحضارية ، لا فى صورته البسيطة الكاركتيرية المبتذلة ، وإنما فى تشابكه

الكثيف المعقد مع بقية التكوينات الفكرية والنفسية والاجتماعية والسياسية ، وما إليها . ومن هنا لا يصبح الوعي العقلي والنفسى أو العقل والضمير هما المصدران الأساسيان للتقدم الحضارى ، وإنما يصبح التفاعل الحى العميق بين القاعدة المادية الفسيحة من التكوينات الاقتصادية والاجتماعية ، وبين القمة الفكرية المبلورة فى القيم الأخلاقية والقوانين والآداب والفنون ، يصبح هذا التفاعل الخلاق بين القاعدة والقمة هو محور الانطلاق أو التخلف الحضارى . وبالتالى فالحرية والثورة ليستا قيمة فكرية فحسب ، بل هما عمليتان اجتماعيتان يشترك فيهما الإنسان بفاعلياته المادية والعقلية على السواء .

ومن البديهيات التى قررها المؤلف أيضاً تصنيفه للحضارة الغربية الحديثة فى خانة الإيمان بالعلم والإنسان والعقل . ولقد وصلت به هذه البديهية إلى نتائج أبعد ما تكون عن الصواب . فالعلم والإنسان والعقل من شعارات الثورة العلمية التى توالى حلقاتها على أوروبا منذ عصر النهضة مروراً بعصر التنوير إلى عصرنا الحديث . ولكن هذه الثورة الحضارية الأوروبية التى آمنت بالإنسان والعلم والعقل فى إحدى مراحل تطورها ، لم تلبث أن انتكست فى النصف القرن الأخير بل من أواخر القرن الماضى ، نكسة خطيرة تعادى الإنسان والعقل والعلم جميعاً . فلقد وصل « النظام » الرأسمالى إلى أعلى مراحل تطوره « الاستعمار » الذى كان من شأنه أن يقسم العالم إلى مجموعة من مناطق النفوذ والقهر والتخلف ، كما كان من شأنه أن يشعل نيران حربين عالميتين أشاعتا من الدمار والخراب ما تجزع من ذكره أخيلة البشر ، كما كان من شأنه أن تواصل الدول المتقدمة جهودها « العلمية » فى صناعة السعير الذرى . لهذه الأسباب المتعددة ذات الأصل الواحد — النظام الاستعمارى — لم ينجح إنسان القرن العشرين إلى تدعيم إيمانه بالعلم والإنسانية والعقل ، بل تفسخت روحه وتمزقت نفسه وانشق وجدانه وسقطت قيمه وفقد عقله ، واتجهت آدابه وفنونه وفلسفته تجسد مأساته الضارية فى صورة الخلق

الغريب التعس ، الوحيد في هذا الكون اللامعقول ، الكائن الذي ولدته أمه على حافة القبر ، يضحك حتى لا يبكي ، يرى العبث في جزئيات حياته وكلياتها ، يشاهد التقدم العلمى المذهل والسفر عبر أجواز الفضاء فيسخر من العلم والعقل والإنسان جميعاً : العصر « اللاعقلى » والإنسان « اللاعقلى » هاجموا الحضارة الغربية الحديثة ، وإذا شئنا أن نستلهم المصادر الباطنة لهذه الحضارة في تقدمنا الحضارى ، فإن نجد سوى عنصرين متناقضين هما : الاستعمار والإشتركية . هذان هما وجهها الحضارة « العالمية » الحديثة . فليس الجانب الإيجابى فى هذه الحضارة هو التقدم العلمى والثقافى والرخاء ، والجانب السلبى هو انفلات المعايير الخلقية وسقوط الضمائر ... كلا ، إن الوجه العظيم لهذه الحضارة هو الإشتراكية التى يجب أن نستلهمها بالفعل فى بنائنا الثورى للمجتمع . وأما الوجه البشع لهذه الحضارة فهو الإستعمار الذى نصارعه منذ غزا أرضنا وما تزال انتصاراتنا عليه تتوالى ، تحقق لنا فى كل خطوة تحررية استقلالاً سياسياً واقتصادياً وطنياً وتقدماً حضارياً وهكذا تصبح المفارقة بين الشعوب المتقدمة والشعوب المتخلفة احدى النتائج المباشرة للاستعمار الغربى ، وهكذا أيضاً يصبح تخلفنا الحضارى ضمن هذه النتائج ، وليس سبباً لها كما تصور الدكتور زريق . ومن ثم تصبح شعارات السلام العالمى والوعى الإنسانى والإحياء الخلقى مجموعة من « المصادرات » المنطقية الخاطئة التى قلبت الوضع رأساً على عقب . فلا شك أننا من خلال نضالنا الثورى ضد الاستعمار الاجنبى ، واستلهمنا الإشتراكية فى مستوى الفكر والتجربة ، سوف يقودنا بالضرورة من وهاد التخلف إلى مراقي التقدم .

لقد أحس الدكتور زريق بأزمته المنهجية حين توجس خيفة أن يقال « أن هذا كلام مثالى متجرد من الواقع غير مقدر إياه حق التقدير » ( ٣٩٥ ) والحق أن الرؤية المثالية الأخلاقية تشكل العمود الفقرى لمنهج المؤلف فى خطواته النظرية ، وتفصيلاته التطبيقية على السواء . فالتجرد الذى يتصور أن تكون العقلية

الثورية متحلية به ، يفرغ هذه العقلية من ثورتها تماماً ويجمدها. إذ أنها بهذا التجرد الخيالي، تصبح ثورة من ، وضد من ؟ وعند ما تحتل هذه العقلية الثورية سلطة الحكم ، هل يصبح هذا مجرد « استبدال سيطرة بسيطرة » أم نبحث عن طبيعة هذه السيطرة ومكوناتها ومقوماتها وأهدافها ، وحينذاك تصبح عقليتنا موضوعية ثورية في نفس الوقت؟

إن هذه الملاحظات جميعها لا تقلل مجال من أهمية العمل الجاد الذي قام به مفكر عربي على قدر عال من الثقافة وسعة الأفق . بالإضافة إلى أن الاتجاه الليبرالي الذي يمثله الدكتور قسطنطين زريق في أمس الحاجة إلى المناقشة الموضوعية من جانب الاتجاهات الأخرى التي لا أشك لحظة في أنها تقيد الكثير بالاحتكاك الفكري الخلاق ، والصراع الحر الثمر .

توره مندور في نفدنا الحديث

## نظرية الأدب

بالرغم من ميراثنا الضخم في الشعر والنقد العربي القديم ، فإننا لم نرث صياغة عامة شاملة لنظرية الأدب ، من حيث مذاهبه وفنونه ومؤثراته المتعددة ، وعلاقاته المتشابكة ببقية الفنون على وجه خاص ، وبالعلوم الإنسانية بشكل عام. وربما كان خلو تراثنا من « النظرية الأدبية » من الأسباب الرئيسية التي تتخلف بآدابنا الحديثة إلى حد كبير ، عن مواكبة ركب الحضارة الإنسانية في ذروة تعبيرها عن روح العصر . فقد اكتفينا منذ العصور الأولى للأدب العربي ، بالتخصص في تحليل جزئيات هذا الأدب إلى أبواب كبرى كاللفظ والمعنى ، أو إلى أقسام مفصلة كتعريف الشعر بالكلام الموزون المقفى . يضاف إلى ذلك حصر الأدب في الشعر المنظوم بأغراضه المختلفة ، والنثر الفني كالخطب المسجوعة والمقامات . وكان من النتائج الأساسية لهذا التصور العربي القديم للأدب ، أن تحولت نصوصه إلى خامات صالحة لدراسة اللغة في علومها المختلفة ، كما تحولت هذه النصوص إلى استشهادات لعلم الكلام بفروعه المتعددة . وهكذا حصلنا على ثروة لا نجد لها نظيراً في أي مكان آخر على ظهر هذا الكوكب ، من علوم النحو والصرف والبيان والبديع والجناس والطباق ، وغيرها من التفاصيل الدقيقة التي تكشف لنا بلا ريب عن أسرار اللغة العربية ، ولكنها لاتكشف لنا بأية حال عن الأصول العامة لنظرية الأدب . وقد كان لهذا النقص الخطير في تراثنا الأدبي ، أثره الفعال في مسار حياتنا الأدبية ، سواء في عصور الانحطاط أو في عصر النهضة الحديثة . ذلك أن تمثل نظرية ما في الأدب من شأنه أن



يخفف من وطأة الانحطاط الحضارى لإحدى الأمم ، بما تحمله هذه النظرية من اتجاهات وتيارات جديدة بأن توظف الحس الإنسانى العام ، على أوتار الحركة الوجدانية المرافقة لتلك الاتجاهات والمذاهب . أما فى عصور النهضة فإن رسوخ النظرية العامة فى الأدب من شأنه أن يوفر لقادة البعث والتجديد اضطرارهم إلى مناقشة الكثير من القضايا الثانوية كشكلة التراث ، التى احتلت فى نهضتنا مكاناً رئيسياً لخلو تاريخنا الأدبى من تصور شامل لنظرية الأدب . فهذا التصور كان جديراً بأن يمحو من صفحات تاريخنا النقدى والأدبى الحديث ، كافة مخلفات العقد ومركبات النقص إزاء تيارات الفكر الأدبى الوافدة علينا من الخارج . ذلك أن تأثيرنا بتلك التيارات كان يرتقى إلى مستوى التفاعل المشترك دون التعريب والتمصير والإقتباس ، وما إلى ذلك من تسميات تفيد غلبة التيارات الأجنبية على تجاربنا المحلية الاصلية . بل إن هذه التجارب — على ضوء نظرية أدبية موروثه — كانت تملك إمكانيات الإضافة إلى الآداب الأخرى .

غير أن ظروفًا عديدة أحاطت بتراثنا العربى القديم من ناحية ، وبتطورنا الحضارى العام من ناحية أخرى ، قد حالت بيننا وبين الفوز بمفهوم شامل للأدب ، يرتفع إلى مستوى النظرية العامة . على أن هذه الظروف مهما تعددت وتباينت ، فليس من بينها ما يقول به بعض العنصرين من المفكرين الأوربيين حين يعودون بهذه الظاهرة إلى ما دعوه بطبيعة العقلية العربية التى تفتقر إلى الخيال التركيبى ، وهو العنصر الخالق للأبنية الفكرية . ولعله نفس التعليل الذى يفسر به أولئك العنصريون أنفسهم ظاهرة أخرى فى التراث العربى ، هى خلوه من الفن الدرامى ، أو الشعر الدرامى على أقل تقدير .

وبالنسبة لنظرية الأدب أعتقد أن خلو تراثنا العربى منها يعود إلى جذر

ضحم هو خلو هذا التراث من أية فلسفات غير الفلسفة الإسلامية . وربما كان الغزالي هو العقلية الفلسفية الأولى في التراث العربي من زاوية الأصالة . فنحن إذا استثنينا الجوهر الإسلامي لمجهودات الفلاسفة العرب — سواء بالخلق والابتكار أو بالتعليقات الهامشية بالرفض والقبول — فإننا لن نجد سوى تأثيرات سريعة بالفلسفة اليونانية حين ترجمت إلى العربية . وهي تأثيرات كامنة فيما نقل عن منطق أرسطو وكتاب « الخطابة » .. وحتى هذه التأثيرات ظلت في دائرة ضيقة هي الحاجة الفقهية بين علماء الإسلام . ولما كانت الفلسفة الإسلامية ، وما اتصل بها من مؤثرات يونانية ، تخلو تماماً من مناقشة الفن وفلسفته ، فإننا ندرك المبرر الحقيقي لغياب نظرية الأدب من ميراثنا العربي ، وهو افتقاد فلسفة حاضنة للفن . ولا بد لنا عندئذ من أن نضيف أن نظرية الأدب كما عرفها اليونان عند أرسطو ، لم يلتفت إليها العرب إلتفاتهم إلى بقية نظرياته في المنطق والخطابة حتى أن الكتاب الذي بلور هذه النظرية الأدبية وهو « فن الشعر » لم ينقل إلى العربية في وقت مبكر ، وحين تمت ترجمته دلت على أن المترجمين أنفسهم لم يفهموا الكثير مما جاء فيه ، فترجموا التراجميدين بأنها فن الهجاء ، والكوميديا بأنها فن المديح ، وهكذا سيطرت على كتاب الشعر — الذي يصوغ أول نظرية أدبية في تاريخ الإنسان — مفاهيم الأدب العربي البعيدة عن التصور الإغريقي الشامل للفن بما فيه المسرح الذي خلا منه التراث العربي خلواً تاماً . ومرة أخرى وقفت فلسفة الإسلام القائمة على التوحيد ضد العقلية اليونانية في تصورها لوجود آلهة متعددة وأنصاف آلهة ، وهؤلاء وأولئك يشبهون البشر في صراعاتهم وخطاياهم وهزائمهم وانتصاراتهم . مما جعل ميلاد الصورة الدرامية للفن أمراً ميسوراً .

إلا أننا بعد مضي حوالي أربعة قرون على ميلاد النهضة الأوروبية التي ورثت نظرية الأدب عن أرسطو ضمن ميراثها اليوناني الروماني . . حاولنا

مع بداية القرن العشرين على أيدي رواد النهضة الأدبية الحديثة من أمثال طه حسين والعقاد وسلامه موسى وشكري وهيكمل والمازني ، أن نستوعب القوانين الأساسية لنظرية الأدب . ولا ينبغي أن نغفل أن هذا الإستيعاب لم يكن نظرياً محضاً ، بل نرى الدكتور طه حسين يقوم بترجمة روائع التراجميونانية ، ويستعرض مذاهب النقد الفرنسي . ونرى العقاد والمازني يشنان حملة بالغة الضراوة على المدرسة الكلاسيكية الممثلة آنذاك في شعر أحمد شوقي . ويكتب الدكتور هيكل قصته الرومانسية الرائدة « زينب » . ويسهب عبد الرحمن شكري في عرض الاتجاهات الإنجليزية في تقييم الشعر . وهكذا اشتعلت نيران ثورة غير مخططة ، ولكنها تستهدف اختزال القرون إلى سنوات . ولم تثمر هذه الثورة نظرية متكاملة في الأدب ، ولكنها أثمرت بغير شك العناصر الأولية التي لا يتكون بدونها مفهوم فكري شامل للأدب . وقد جاء افتتاح الجامعة المصرية عام ١٩٢٥ ميلاداً حقيقياً لبداية التفكير النظري في الأدب . ولعل كتاب طه حسين « في الشعر الجاهلي » — ١٩٢٦ — هو باكورة الإنتاج التطبيقي لهذا التفكير . غير أن الجيل التالي لجيل طه حسين كان بمثابة الركيزة الأولى والدعامة الأساسية لقيام « نظرية الأدب » في اللغة العربية ، ليست نظرية عربية ، وليست نظرية مستوردة ، ولكنها شيء جديد تحمل عبء صياغته العلمية أبناء الجيل الجامعي الجديد ، وفي مقدمتهم الدكتور محمد مندور .

## ( ١ )

تتعدد صور « نظرية الأدب » في التراث الغربي ، القديم والحديث . فقد صاغها أرسطو على نحو ما في كتابه عن فن الشعر ، وفي الأدب الحديث نجد من يصوغها في صورة تاريخية على نحو ما فعل رينيه ويلك في موسوعته المعروفة بتاريخ النقد الحديث ، أو في صورة قضايا فكرية محددة على نحو ما فعل أيضاً رينيه ويليك بالإشتراك مع أوستن وارين في كتابهما « نظرية الأدب » ، أو كما نرى في كتاب ريتشاردز عن أصول النقد الأدبي ، أو كتاب اكرومي عن قواعد النقد الأدبي ، وهكذا . أى أنهم في أوروبا ، إما أن يستخلصوا المبادئ العامة لنظرية الأدب باستقراءها الموضوعي من تاريخ الأدب ، وإما أنهم يقومون بتصنيف هذه المبادئ في إطار مجموعة من القضايا الفكرية التي تثيرها الأعمال الأدبية أو التيارات الأدبية .

ولم يكن الطريق ممهّداً أمام الدكتور مندور حين اختار أن يستقرىء نظرية الأدب في إطارين رئيسيين هما : فنون الأدب المختلفة ، ومذاهبه المتعددة . فقد ظلت مناقشة قضايا الفكر في أدبنا الحديث أو القديم مجرد مناقشات جزئية لافتقاد القضية المطروحة للبحث إلى المعيار العلمي الدقيق للمناقشة . كما أن تاريخنا الأدبي المدون لم يرتفع إلى مستوى الوثائق الأمانة المدروسة بين المحاولات القديمة البدائية والمحاولات الأجنبية الحديثة على أيدي المستشرقين . لهذا كانت التراكمات الجزئية والتاريخ الممزق أمام مندور بمثابة الأسوار العالية التي يتعين عليه أن يجتازها قبل أن يصل إلى خطوط عريضة في نظرية الأدب . وبينما اتجه أحد زملائه كالدكتور لويس عوض إلى استقصاء ملامح هذه النظرية على ضوء الفكرة الإشتراكية أساساً ، وعلى ضوء الآداب الإنجليزية من زاوية رئيسية ، نرى الدكتور مندور يتلمس بدايات الطريق الأكثر صعوبة . الطريق الذي يحاول — جاهداً — اكتشاف مسارنا الأدبي الخاص ، مستخلصاً

النظرية العامة في الأدب من الملامح القومية لأدبنا وحضارتنا في اتصالهما الوثيق بأداب العالم وحضارته . لهذا السبب يكتب مؤلفيه «الأدب ومذاهبه» ثم «الأدب وفنونه» تحت سيطرة هذا المركب من تصوره للمبادئ والقواعد والأصول التي استقرت في تاريخ النقد العالمي بين أحضان فلسفة الفن أو علم الجمال الذي اقترن بمعظم الفلسفات الأوروبية ، وبين أحضان روائع الفن الشاخنة عبر العصور . والعنصر الآخر هو تصوره التفصيلي لمراحل تطور الأدب العربي .

فقد لاحظ مندور في كتابه «الأدب ومذاهبه» أن الشعر العربي ، رغم طغيان التقليد عليه ، قد تطور — على الأقل في خصائص صياغته — تطوراً كبيراً « حتى انتهى إلى ذلك التصنع اللفظي الذي أحاله عبثاً مجرداً من كل قيمة إنسانية حقة » ( ص ٣٣ من ط ٣ ) . ولاحظ أيضاً أن التطورات التي طرأت على مجرى الشعر العربي لم تكون ما يمكن تسميته بالاتجاهات والمذاهب . فالغزل العذري الذي انتشر في الحجاز في العصر الأموي لم يصل عندهم يوماً إلى حد المذهب القائم على وعى فلسفي أو نقدي . كما باءت محاولة أبي نواس في الخروج على تقاليد القصيدة العربية بالفشل ولم تكون مذهباً ، لأن أبا نواس نفسه اضطر إلى أن يخضع للتقاليد الشعرية المتوارثة في المدائح كي ينال رضا ممدوحيه . وقد ظهر في العصر العباسي مذهب أدبي له كافة الخصائص المذهبية إذ تناوله الأديباء والنقاد بالتحليل النظري واقتتلوا في الدفاع عنه أو مهاجمته والموازنة بينه وبين تقاليد الشعر المتوارثة التي دعوها حينذاك بعمود الشعر . وسمى ذلك المذهب بالبديع — أي الجديد — واعتبر أبو تمام رائدأله . ولكن هذا المذهب اليتيم مات في المهدي ، إذ قيض له من يقوله في أطر جامدة من الحسنات اللفظية التي قضت عليه ( ص ٣٦ ) ويوافق الدكتور مندور على أن اللغة العربية لم تعرف المذاهب الأدبية ، الحقبة إلا مع ظروف الانبعاث الحديث ، عن مدارس

لأدب الغربي في مختلف عصوره . ويدرك مندور منذ البداية أن ثمة فروقا جوهرية بين تطورنا الأدبي والحضارى العام، وتطور الغرب في أدبه وحضارته معاً . لهذا يتحدد موقفه الخاص من نظرية الأدب على ضوء هذه الفروق أولاً ، ثم على ضوء الاستقراء الذاتى لمشكلات الأدب العامة في كل زمان ومكان . وسوف نقصر على تبين موقفه من الثلاثة مذاهب الكبرى في تاريخ الأدب الغربى ، وهى الكلاسيكية والرومانسية والواقعية .

يرى مندور أن الكلاسيكية هى الحركة الفنية المرافقة لمرحلة النهضة الأوربية فى القرن الخامس عشر ، وهى الحركة التى بعثت تقاليد الأدب اليونانى الرومانى القديم بنشر الأصول المخطوطة ودراستها وترجمتها ثم أتموا صياغتها فى مبادئ نظرية على نحو ما فعل أرسطو عند الإغريق ، وهوراس عند الرومان ، فى كتاب كل منهما حول فن الشعر . ويحاول مندور أن يقيم الصلة بين الكلاسيكية وتخصص روادها فى الفن المسرحى ، بأن هذا الفن من الموضوعية بحيث يسمح للآثران العقلى والاهتمام بالطبيعة الإنسانية فى ذاتها، أن يعبرا عن الروح الكلاسيكية أخلص تعبير . وبالرغم من أن أرسطو يعد المعلم الأول للأصول النظرية للكلاسيكية — إذ هو واضع إنجيلها فى كتاب الشعر — إلا أن هذا المذهب قد عثر مع النهضة الأوربية على من يجمده فى قوالب حديدية ومبادئ صارمة كقانون الوحدات الثلاث ومبدأ فصل الأنواع ومبدأ المحاكاة . وما أن أقبل القرن الثامن عشر ، قرن الفلسفة والوعى الاجتماعى الذى مهد السبيل للثورة الفرنسية — يقول مندور ص ٤٩ — حتى رأينا الفكر الأدبى يتحول عن التقسيم الجامد للمسرحية إلى مأساة وملهاة ، لأن مفكرى ذلك العصر رأوا الحياة فى نسيجها العام ليست مأساة دامية ولا ملهاة صاخبة وإنما هى مزيج مركب من هذه وتلك . وإذا كان الأدب مرآة للحياة حقاً ، وجب أن ينقلها كما هى فلا يبكىنا بعنف ولا يضحكنا بتشنج . وكذلك

ليس على الأدب أن يقتصر في تحليل الطبيعة الإنسانية على عناصرها العامة المشتركة ، وإنما يجب أن يتجه إلى تصوير الإنسان من حيث هو كائن فردي له خصائصه المميزة كطبيب أو محام أو تاجر أو فلاح . وقد أثمرت هذه الثورة الأولى على الكلاسيكية ما يدعى بالكوميديا الدامعة أو الدراما البرجوازية . وقد وضع ديدرو — أحد كبار مفكرى الثورة — دراما برجوازية على هذا الأساس سماها « الإبن الطبيعي » أى الابن غير الشرعى وصور فيها مأساته . ومنذ ذلك الحين وضعت البذرة الاجتماعية فى الأدب كله . إلا أن الثورة الجذرية العاصفة قد أطاحت بقلاع الكلاسيكية بميلاد الرومانسية . ولا يميل مندور إلى اعتبار الرومانسية مذهباً أدبياً له أصوله الجمالية وسماته الإنسانية على السواء وإنما يتصورها « حالة نفسية » خلقت الإنسان الرومانسى قبل أن تلد الفنان الرومانسى . لذلك كانت ثورة على مختلف القيود ، لاعلى الكلاسيكية وحدها . وتعابيل ذلك هو ما أحاط بالثورة الفرنسية الكبرى من أزمات تجسدت ذروتها فى المصير التمس الذى انتهى إليه نابليون بونابرت . ومن ثم اتسعت الهوة بين الواقع والخيال فارتضى البعض بين ذراعى الماضى يجتر الأحمال وارتمى البعض الآخر بين ذراعى الطبيعة فى براءتها الأولى وعذريتها بعيداً عن ضيغج الآلة وأنفاس البخار . وهكذا تميزت الرومانسية الأولى بأربعة صفات رئيسية هى « مرض العصر » و « اللون المحلى » و « الخلق الشعري » و « النغمة الخطائية » . أما مرض العصر فهو الأوصال النفسية الممزقة نتيجة الانشطار الحاد بين أحلام الإنسان الرومانسى وواقعه . وأما اللون المحلى فقد حارب به الرومانسيون الاتجاه الانسانى العام عند الكلاسيكيين ، وبدلاً من أن يكون الملوك والأبطال والنبلاء هم التجسيديات الدرامية الوحيدة للفطرة الإنسانية وطبيعتها ، أقبل أبناء الطبقة الوسطى لينال كل منهم على انفراد حظه من التعريف الفنى الخاص بحرفته وعلاقاته وآماله . ويميل الدكتور مندور إلى أن الرومانسية أقوى فنون الذات الإنسانية ، لهذا فقد فشلت فى تبني الفنون

الموضوعية ، وكان الشعر الغنائى هو فنهما الأول . وفي هذه النقطة تهاجم الرومانسية فكرة المحاكاة الأرسطية — بالرغم من أن أرسطو فى كتاب الشعر لم يناقش سوى الشعر الدرامى والشعر الملحمى — وقال الرومانسيون بأن الأدب عامة والشعر خاصة ليس محاكاة للحياة والطبيعة بل خلقاً . وأداة الخلق ليست العقل ولا الملاحظة المباشرة ، بل الخيال المبتكر أو المؤلف بين العناصر المشتتة فى الواقع الراهن أو فى ذكريات الماضى ، بل وفى إرهافات المستقبل وآماله . وأما النغمة الخطابية فإنها فى الحق لم تكن سمة عامة للرومانسية وإنما انفرد بها بعض شعرائها ، وإن تكن تلك النغمة هى التى سادت على المذهب بعد استقراره « عندما أصبح اصطناعاً لا يعبر عن حالة نفسية حقيقية ، بل طرطشة عاطفية وتهافتاً مائعاً وأينما كاذباً » ( ص ٦٣ ) ويعتقد مندور أن شكسبير وإن لم يكن رومانسياً إلا أنه كان الرقيقة الواقعية التى اتكأ عليها الرومانسيون فى تعقيد حجج الكلاسيكية سواء فى انهيار قانون الوحدات الثلاث ، أو مبدأ فصل الأنواع ، أو الاحتكام إلى برود العقل وحده فى رؤية الوجود الإنسانى ، أو الاقتصار على تحليل النفس البشرية أو الطبيعة الإنسانية فى ذاتها . إلا أن الرومانسية قد تحولت مع الأيام عن رسالتها الثورية الأولى ، وأمست — على حد تعبير مندور — هذياناً ( ص ٨٠ ) وتعلقاً برجوازيًا بالأبراج العاجية . لهذا كانت الواقعية النقدية والطبيعية والواقعية الإشتراكية من ناحية ومذاهب الفن للفن وما فوق الواقع وما تحت الواقع كالبرناسية والدادية والرمزية والسريالية ، مجموعة من ردود الأفعال المتباينة لما وصلت إليه الرومانسية من تبذل عاطفى وانحصار فردى ضيق وتحلل من القيم الجمالية . والاتجاه الواقعى فى الأدب قد نشأ فى رأى الدكتور مندور فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر حين امتد التعارض التقليدى فى الفلسفة بين المادية والمثالية إلى مجال الفنون . ولعل الواقعية هى أكثر الاتجاهات الأدبية ترحيباً بالأشكال الموضوعية فى الفن كالتصويرة والمسرحية . وهى إذا كانت تؤمن مع



أرسطو بمبدأ المحاكاة ، فإنها تختلف من صورتها التقليدية التي تؤمن بمحاكاة الشر الكامن في نفس الإنسان ، إلى صورتها الاشتراكية التي تؤمن بمحاكاة الخير الكامن في نفس الإنسان . ولكنها في كلا الصورتين تفرض على الفنان التزاماً بالوجدان الاجتماعي للبشر .

\* \* \*

ويبدو لنا أن الدكتور مندور قد صاغ هذا التصور التاريخي لنظرية الأدب في وقت متأخر نسبياً ، يكاد يتحدد في تلك المرحلة التي هجر فيها المنهج الذوقي التأثيرى في النقد والأدب ، وتلمسه لعالم الطريف إلى مادعاه بالنقد الأيدولوجى . فهو لا يفترض ميلاد الفكرة الأدبية في الفراغ الميتافيزيقي الذي كانت تزعمه الفلسفات المثالية عن الوحي والإلهام . وإنما هو يحدد البيئة الحضارية التي أنبتت التيار الأدبي تحديداً مادياً صارماً ، ثم نشاهد معه عملية الخلق الفني للمذهب أو الاتجاه كميلاد طبيعي لأحد عناصر الحياة . فالتيار الأرسطى هو صياغة عقلية للمجتمع اليونانى القديم . والتيار الكلاسيكى هو ثمرة النهضة الأوربية في محاکاتها للتراث الإغريقى والرومانى . والتيار الرومانسى هو وليد بدايات القرن التاسع عشر ، وهكذا . ويقوم منطق مندور في رصد الحركة المتبادلة التأثير والتأثر بين الأدب والحياة على ضوء الطبيعة الحية لكل منهما . فما يكاد أحدهما يستقر ويتجمد حتى يشور الآخر كرد فعل مضاد . وليست الكلاسيكية والرومانسية والواقعية في هذا المنطق ، أشكالاً لمضامين يمكن تناولها في أى زمان أو مكان . بل هناك تفاعل مطرد بين الشكل والمضمون يصوغ بينهما وحدة داخلية عميقة الأثر في تشكيل المضمون ، وتضمين الشكل ، بحيث يصبح كل اتجاه فنى هو مجموعة من القيم الفكرية والأصول الجمالية في وقت واحد . أكثر من ذلك أن هذه الوحدة الداخلية تبلغ درجة عالية من التحدد والصرامة عند مندور ، بحيث أن كل اتجاه أو مذهب يكاد يختص بأحد الفنون دون غيره . وذلك لطواعية قيود المذهب الفكرية في معانقة أصوله الجمالية بغير تعسف أو انتقال .

وبالرغم من أن مندور قد اجتاز عديداً من التطورات في حياته النقدية ، وانتهى به المطاف إلى مادعاه بالنقد الأيديولوجي ، إلا أنه في جميع هذه التطورات كان ناقداً أرسطياً بالمعنى العلمى الدقيق لهذه الكلمة . فقد كان يفعل كما يفعل بعض كبار نقاد الغرب ممن سيطرت عليهم العقلية الأرسطية سيطرة تكاد تكون تامة . إذ نراهم يحاولون إخضاع مختلف الظواهر الجديدة في الأدب لمعايير الميزان الأرسطى قائلين أنه ميزان فوق المذاهب والعصور . يساعدهم في ذلك أن أرسطو حين يعرض لفكرة المحاكاة في عملية الخلق الفنى لا يفيض في شرحها ، مما أعطى المفسرين الآتين من بعده فرصة واسعة للشرح والتأويل ، كل حسب الاتجاه الذى ينتمى إليه . فالمحاكاة عند مندور لا تحتمل وضعاً واحداً من أوضاع الواقع ، فهى قد تكون تصوير الواقع الراهن ، أو الواقع الممكن أو الواقع الواجب أن يكون . ولا شك أن هذه الأوجه الثلاثة تمنح معظم المذاهب والتيارات إمكانية التحدث باسم أرسطو . وعندما اختار مندور أن يكون ناقداً واقعياً إشتراكياً ، فإنه لم يرفض فكرة المحاكاة الأرسطية على أنها محاكاة للواقع المثال . ولا تنبع أرسطية مندور من موافقته على مجموعة القواعد التى قررها المعلم الأول في قديم الأزمان ، فلا شك أن التطور الحضارى للانسانية قد أتى بكل جديد وجديد في مجال الادب مما يجعل مبادئ أرسطو مجرد صوت للتاريخ . وإنما تنبع أرسطية مندور من روح ذلك المعلم العظيم حيث يقيم فروضه النظرية للفن الأدبى بين أحضان فلسفة شاملة للوجود من ناحيه ، وحيث أنه يستخلص هذه الفروض من الأعمال الأدبية ذاتها . وهذا هو المنهج الذى عرفته فرنسا باسم تفسير النصوص ، وقد كان طه حسين رسوله الأول في مصر ، بينما كان مندور هو صائغه الأول في اللغة العربية في صورة نظرية متكاملة . وإذا كان الناقد الأرسطى فى أوروبا الحديثة أو الكلاسيكية يعرف بأنه الناقد المتزمت الذى يتردد مراراً أمام رياح التجديد القادمة غداً ، فإن محمد

مندور قد ضرب المثل على إمكانية ظهور الناقد الأرسطى الأصيل والمجدد الذى لا يخشى قدوم هذه الرياح فى نفس الوقت . ولعل مرد ذلك هو الفرق مرة أخرى بين مسارنا الأدبى الخاص ، والمسار الأوروبى . فنحن لم نعرف النهضة إلا منذ أواخر القرن الماضى ، وبالتالي فإن مناخنا الفكرى والأدبى فى ظل التخلف الحضارى الذى كنا نعانيه ، هو الذى دفعنا إلى كافة النوافذ ، نفتحها بوعى تارة وبغير وعى تارة أخرى . وحينذاك كنا نستنشق كل مرة هواء جديناً حرص مندور فيما أقدم عليه بشخصه ألا يقتلعنا من أرضنا .

وقد كان كتاب « الأدب ومذاهبه » بمثابة الصورة التاريخية لنظرية الادب كما تبناها مندور بعد طول كفاح ومعاناة وتجارب منذ كتب « فى الميزان الجديد » و « النقد المنهجي عند العرب » و « نماذج بشرية » إلى أن أدار منهجه التطبيقى على مسرحيات شوقى وعزيز أباظه والشعر المصرى بعد شوقى وغيرها من أعماله التى توالى منذ جاء من باريس ليخوض معاركه الشهيرة على صفحات الرسالة والثقافة مع أقطاب الأدب فى مصر . والصورة التاريخية لنظرية الادب التى صاغها فى « الادب ومذاهبه » هى الصورة المكتملة الوحيدة فى نقدنا الحديث إلى الآن . وبالرغم من أنها تعتمد أساساً على الخط الطولى الذى من شأنه أن يرصد « تطور » الاتجاهات الأدبية ، إلا أنها كانت العون الأكبر لأدبائنا فى تصور حركة التاريخ الأدبى فى خطها التقدىمى . بالإضافة إلى أن هذا الخط الطولى يُعد العمود الفقرى الذى تنفرع عنه كافة التفاصيل العرضية فى دقائقها الصغيرة . أى أنها بمثابة الهيكل العظمى الذى لا يفتنى عنه اللحم والدم .

## (٢)

وقد جاء كتاب مندور « الأدب وفنونه » تسكلة موضوعية للكتاب السابق . فهو ينطلق من الباب الكبير الذى فتحه على مصراعيه المدعوين بالشعر والنثر ، إلى مناقشة الجزئيات الصغيرة المترامية على جانبي التطور العام للآداب والفنون . ويمهد لخطوط العرض الجديدة فى نظرية الأدب ، بمناقشة مسألة الأسبقية التاريخية للشعر والنثر من جهة ، ولفنون الشعر المختلفة من جهة أخرى . ويعتمد مندور كأي أ كاديمى دقيق على ما حفظته لنا الإنسانية من تراث مدون ، فيلاحظ أن الشعر أسبق من النثر فى الظهور . ( والمقصود بالنثر هو النثر الأدبى لا الكلام العادى بطبيعة الحال ) . ولكنه سرعان ما يهجر الأ كاديمية جانباً حين يناقش أسبقية فن الملاحم على الشعر الغنائى كما تؤكد الوثائق التاريخية لكلا الفنين . يهجر الأ كاديميه ليقدم فرضاً نظرياً هو أن الإنسان بلا جدال قد تغنى بهوموه الذاتية الفردية قبل أن يشغل بهوموم مجتمعه . وأداة التعبير عن هوموه الأولى هى القصيدة الغنائية ، وأداة التعبير عن الهوموم المستجدة مع الوجدان الإجماعى هى الملحمة . وبالرغم من أن مراوحة مندور بين الأ كاديمية والبحث الحر تعنى أن لديه قدراً من المرونة العلمية ، إلا أن الفرض النظرى الذى برر به أسبقية الشعر الغنائى تاريخياً لا تعتمد إلا على إحدى المقولات الرومانسية التى ترى فى الشعر والشعر الغنائى بالذات الفن الأول العريق منذ القدم . والحق أننا إذا استغنينا عن منهج الوثائق التاريخية التى تقول بأسبقية الملحمة ، علينا أن نخرج من مجال البحث الأدبى إلى مجال البحث الاجتماعى . وحينئذ لن نجد « الفرد » عماداً للمجتمع البدائى القديم ، وإنما سنلاحظ أن العمل الجماعى والروح الجماعية هما أقدم ما وصلنا من إشارات على « نوع » الحياة الاجتماعية الموعلة فى القدم . وعندئذ نستطيع أن نتصور إمكانية سبق الملحمة الشعرية كتعبير فى إجماعى ، على الشعر الغنائى كتعبير عن الوعى الذاتى للفرد

الذى لم يتوفر للانسان إلا فى مرحلة متأخرة. وقد توقفت عند تخوم هذه التفصييلة الصغيرة طويلا، لأنها تكشف لنا مقدمات أو معالم الطريق إلى رؤية مندور لنظرية الأدب فى مرحلتها الثانية، المرحلة التركيبية. وتشير هذه المقدمات إلى أن مندور ليس ناقداً موضعياً فى أغلب الأحيان كما يتراءى لنا لأول وهلة، وإنما تستهويه الافتراضات المسبقة التى يحاول جاهداً أن يستعين بمختلف الاستشهادات التاريخية وغير التاريخية للتدليل على مدى صحتها. وكثيراً ما تتناقض عنده النظرية مع التطبيق إلى درجة الانفصال الحاد بينهما، وحينئذ يضطر إلى الإلتصاق الحميم بالواقع وهجران التعلق بالمثال البعيد المنال.

وهكذا نحن نلتقى بهذا الناقد الأرسطى النزعة يختلف مع القاعدة الأرسطية القائلة بأن المضمون الشعرى هو أساس التفرقة الوحيد بين الشعر والنثر. فنراه يلتزم بما قال به اللاحقون لأرسطو من أن الموسيقى تعد من العناصر الأساسية فى نسيج الشعر وصياغته. ويضيف إلى الموسيقى والمضمون الشعريين مادعاها بأسلوب التعبير الغوى (ص ٣١ من ط ١). ويعترف بأن موسيقى الشعر تختلف من لغة إلى أخرى، وأن شعرنا العربى قد وصل إلى أحدث منجزات تكنيكة الموسيقى باعتماد التفعيلة وحدة موسيقية. وذلك بعد أن تطورت حضارتنا من صورتها الصحراوية الرتيبة المملة إلى صورتها الصناعية المتقدمة. وبعد أن تطور الشعر بإزاء ذلك من أساليب الخطابة والإنشاد إلى الهمس والقراءة الصامتة. ويعود مندور مرة أخرى ناقداً أرسطياً فى جوهره، أيديولوجياً كما شاء أن يدعو نفسه منذ كتب «فى الأدب والنقد» — ١٩٤٩ — إلى أن كتب «النقد والنقاد المعاصرون» عام ١٩٦٣. فالنقد الأيديولوجى يقصد به الاهتمام بالمضمون أولاً، وإن لم يغفل الشكل من حسابه الفنى الدقيق. ولكن موسيقى الشعر قد تبدلت فى أحدث مراحلها وأضحت شيئاً قريباً من التجاوب النفسى الحار، ولم تعد رنيناً خاصاً بالأذن وحدها. وحينئذ ينهار مفهوم النظم

التقليدى من أساسه ، لانه لم يعد الشكل الملائم للموسيقى الداخلية الجديدة .  
وأما المضمون الشعري والملكات النفسية الخالقة ، فهى — عند مندور —  
القدرة على مخاطبة وجدان البشرى عن طريق الصور العاطفية التى تلائم  
هذا الوجدان من حيث طبيعته الإنسانية الخاصة . أى أن المضمون الشعري  
لا يمكن أن يكون تقريراً لحقائق فكرية مجردة كالأرقام والمعادلات الرياضية  
والنظريات الفلسفية ، ولكنه يستطيع أن يحيط بقشرة الكون وجوهره عن  
طريق البناء التركيبي للصور المستوحاة من حركة الوجود . والأسلوب الشعري  
هو القادر على نقل هذا الإيحاء إلى كيان المتلقى ووعيه . وينتهى مندور إلى أن  
موسيقى الشعر ، والمضمون الشعري والملكات النفسية الخالقة ، والأسلوب  
التعبيري هى مثلث متساوي الأضلاع نفرق بواسطته بين الشعر والنثر . وقد  
كانت النشأة الثقافية والتكوين الروحي للدكتور مندور بمثابة العامل الاول فى  
توسيعه لدائرة النثر لتشمل إلى جانب القصة والشعر والمسرح مختلف جوانب  
البيان التصويرى التى تشتمل عليها بعض كتب التاريخ والفلسفة .

وإذا كان قد تورد على أرسطو فى اعتبار المضمون الشعري هو الأساس  
النظري الوحيد لعملية الخلق الشعري ، فإنه قد عاد إلى معلمه الأول لاهتئاً مع  
تقسيماته العديدة للشعر . حينئذ يستخلص مندور بصورة قاطعة الفكرة القائلة  
بأن الملحمة كانت تجسيدا لإحدى المراحل الباكورة فى تاريخ الإنسان الأدبي  
والاجتماعى . وأن كافة المحاولات التالية للإيذاء والأدوية والإنيادة فى الغرب ،  
والمهباراتا والراماياتا والشاهنامه فى الشرق ، مجرد محاولات يائسة . لأن المجتمع  
البدائى القديم ببطولاته وخوارقه وأساطيره قد انتهى إلى غير رجعة ، وبالتالى  
فلا سبيل إلى إنكار أن الملحمة قد انتهت إلى غير رجعة . وبالرغم من أن هذه  
الفكرة تصدق على الآداب الأوربية ، فإنها لا تكاد تصدق على مجتمعات  
أخرى كالمجتمع العربى والكثير من المجتمعات الإفريقية والآسيوية . ذلك أن

هذه المجتمعات قد تخلفت عن ركب التطور الإنساني العام في الغرب تحلفاً مريراً دفعها في كثير من الأحيان أن تتخذ من آداب الغرب نموذجاً يحتذى، ولا شك أن آداب الغرب قد تفاعلت مع آداب الأمم المتخلفة بدرجات متفاوتة. على أن هذا التفاعل لم يصل بنا إلى أن نبدأ في مجال العلوم الإنسانية من حيث انتهى الغرب، بل كنا نتخير العديد من تياراته الغالبة على عصوره السابقة. وثمة نقطة أخرى لعل علاقة لها بالمجال الأدبي البحت، وإيماءة وثيقة الصلة بتطورنا الحضاري العام. فما تزال بين ظهرائنا مجتمعات بدوية ورعوية وقبلية، وما تزال أراضيها مشبعة بالدماء التي نرفناها في معارك بطولية رائعة ضد الاستعمار. ولهذا يمكن القول بأن البيئة التي أثمرت الملحمة اليونانية والرومانية فيما مضى، قد تكررت على نحو آخر في تلك الرقعة الممتدة من آسيا إلى إفريقيا. وبالتالي يمكن أن تشهد هذه المنطقة الواسعة صوراً جديدة للملحمة الشعرية قد تتوافر لها الخصائص الأرسطية كالقصة الشعرية البطولية القومية القائمة على خوارق الأمور، وتختلط فيها الحقائق بالأساطير وتتغلغل العقائد الدينية والروحية في حناياها (ص ٤٤) وقد ترفض بعض هذه الخصائص أو تضيف إليها بما شاءت لها ظروفها التاريخية الخاصة أن تضيف.

وعلى هذا النحو يمضي مندور من الشعر الملحمي إلى الشعر الغنائي إلى الشعر التعليمي إلى الشعر الدرامي، حاضناً أرسطو بكاتباً ذراعياً، ولكنه كثيراً ما يتمرد عليه تماًزماً أصيلاً في أغلب الأحيان عندما يجعل مرحلتنا الحضارية الراهنة بجذورها هي الممول الأساسي لوضع مفهوم شامل لنظرية الأدب. وقليل ما كان يعتمد على النظريات الأوربية التالية لأرسطو بحكم تكوينه الثقافي على ضوء المنهج الفرنسي. إلا أننا في النهاية نستخلص من كتابات مندور النظرية مجموعة من الفروض العامة في الأدب، تصلح لأن تكون خامرة رئيسية لابتكار نظرية جديدة في الأدب العربي.

## نظرية النقد

« ياويل الأدب إذا حده شيء غير الحياة » .. تلك هي صيحة مندور ، وهو يطل على أرض مصر مع بوادر الحرب العالمية الثانية ، بعد غيبة تسع سنوات بين أحضان الحضارة الأوروبية . وهي صيحة تكاد تكون شعاراً لازمه طيلة حياته النقدية ، بالرغم من كل مافي هذه الحياه من تطورات تأرجحت به في كثير من الاحيان من التقيض إلى النقيض .

وإذا أردنا أن نرافق مندور ناقداً ، فلا بد لنا من الوقوف على أولى ارتباطاته الأدبية بنظرية النقد ، حتى نضع أيدينا على ملامح خطواته إلى جانب هذه النظرية التي عاش لها حتى أصبح واحداً من أهم المعالم الأساسية البارزة في تاريخنا النقدي الحديث . فقبيل حصوله على درجة الليسانس من كلية الآداب أجرى قسم اللغة العربية عام ١٩٢٨ مسابقة عن الموازنة بين جرير والفرزدق وذى الرمة والأخطل . وقد فاز مندور حينذاك بالجائزة الأولى عن بحثه الذي تبلور في الدفاع عن ذى الرمة . وربما كان الدكتور طه حسين هو أول من صاغ التحول الحقيقي في نظرة مندور إلى الأدب والنقد عندما لفته إلى أهمية المناهج الغربية في دراسة الأدب وتذوقه ، وبخاصة المنهج الفرنسي القائم على النقد الموضوعي . ولعله قد سمع عن سانت بيف وتين وبروتيمير ، لأول مرة ، من محاضرات طه حسين . ولكنه سمع أيضاً في ذلك الوقت ، وخارج جدران الجامعة ، عن لسنج وكتابه الشهير « لا وكون » في كتاب المازني « حصاد الهشيم » حيث أراد أن يطبق منهج لسنج على ابن الرومي . وقد أفاد من أحمد أمين



آنذاك ما أسماه بدقة القاضى وعدله حيث يلتزم الناقد بإيراد الحثيات المفصلة قبل صدور الأحكام الحاسمة<sup>(١)</sup>. غير أن الفترة التي قضاها في الجامعة بين ١٩٢٥ و ١٩٢٩ (الأداب) و ١٩٣٠ (الحقوق) كانت بمثابة المقدمة التمهيدية التي تعرف خلالها على الأساتذة الأجانب من أمثال الإيطالى نلينو الذى درس على يديه تاريخ اليمن وما قبل التاريخ، والإيطالى الآخر جوبترى الصغير الذى درس عليه فقه اللغة وعلم الإنسان، وليمان الالمانى الذى درس بواسطته تاريخ الشرق الأوسط والقديم.

تلك كانت المقدمة الثقافية الأولى في حياة مندور، أما مرحلة التكوين الحقيقية فهى تلك التي قضاها في ربوع أوروبا ما بين ١٩٣٠ و ١٩٣٩ حيث التحق بجامعة السوربون في فرنسا، فتعلم تاريخ الأدب الفرنسى في القرن الثامن عشر على دانيال مورنو الذى لم يرفض المنهج التأثرى تحت رقابة العقل والثقافة العامة. كما تعلم على استروسكى تاريخ الأدب الفرنسى في القرن الماضى على أساس أن التذوق هو الزاوية الرئيسية في التقييم النقدى. وتعلم من سيشان الرقص عند اليونان ومقارنته بالرقص الحديث.

وإذا كان التفات مندور إلى الدراسات اليونانية أو اليونانية بشكل عام قد بدأ على يدي طه حسين في الجامعة المصرية، فإن السوربون أصقلت لديه هذا الاتجاه. بالإضافة إلى ما عمقته في واعيته عن الأصول العقلية لثورة الفرنسية والبحث عن هذه الأصول في التاريخ الواقعى للشعب لا من كتب المفكرين والأدباء. وبعد مضى تسع سنوات قضاها مندور بين أسوار الجامعة ومتاحف باريس ومسارحها وأنقضى اليونان الأقدمين في بلاد الأوليب، عاد إلى مصر لتكون أولى كلماته أن الأدب أدق وأرهف وأعمق وأغنى من أن نخطط له طرقة «الادب شىء غير دقيق بطبيعته، ومحاولة أخذه بالمعادلات جنابة عليه.

الأدب مفارقات ، وتقد الأدب وضع مستمر للمشاكل الجزئية ، فقد يكون جماله في تنكير إسم أو نظم جملة أو كبت إحساس أو خالق صورة أو التأليف بين العناصر الموسيقية في اللغة . ولقد يخلو من كثير من العناصر التي نعددها كالحيال والعاطفة وما إليها ، ومع ذلك يروقنا لصياغته أو سذاحته « كما جاء في الميزان الجديد ( الطبعة الثالثة ص ١٧٧ ) . وقد خاض مندور منذ عودته إلى مصر العديد من المعارك حول مفاهيم الادب والنقد ، بدأها عام ١٩٤٠ في مجلتي الرسالة والثقافة ، حيث ناقش في الأولى كلاً من العقاد وسيد قطب والكرملي حول الشعر المهجري والشعر الميموس لغير المهجرين وشعر أبي العلاء . كما ناقش في الثقافة محمد خلف الله أحمد حول النقد الأدبي من وجهة النظر النفسية . وكان كتابه « في الميزان الجديد » هو الحصاد الأول لتلك المعارك الباكورة . وقبل أن نحاول استشراف معالم الفكرة الأدبية عند محمد مندور في تطوراتها المختلفة إزاء نظرية النقد ، علينا أن نستخلص إحدى « المصادر » إن جاز التعبير الفاسفي عن نقطة إنطلاق مندور ناقداً . هذه النقطة التي أحدد بدايتها بما أملاه الدكتور طه حسين على طلبته في الثلاثينات من هذا القرن ، وهو يبلور لهم أصول المنهج الفرنسي في النقد الأدبي . ذلك المنهج الذي قاد مندور الى باريس وأثينا مادياً ومعنوياً .

( ١ )

يقدم مندور لكتابه الأول أنه راح يفكر منذ عودته من أوروبا في الطريقة التي يمكن بواسطتها أن يندرج الأدب العربي في تيار الأدب الإنساني العام . وسوف نصادف هذه الفكرة مرارا في مختلف مراحل تطوره الأدبي بما يجعلني أميل إلى القول بأنه قد أحس في لقائه مع الأدب الأوروبي بهوة عميقة تفصل بين الآفاق الرحبية التي يتطلع إليها ذلك الأدب عن الآفاق الضيقة التي انحصرت آدابنا بين جدرانها أمداً طويلاً حتى بداية عصر النهضة الحديثة . على أن إحساس مندور بالهوة العميقة بيننا وبين الغرب ، لم يولد في نفسه ما ندعوه بمركب النقص أو « عقدة الخوافة » كما يقولون . ولم يحاول أن يتعسف مع آدابنا فينقل إليها حرفياً مقاييس الأدب الغربي ، وإنما نراه حريصاً منذ البداية على أن دراسة الأدب العربي يجب أن يصاحبها وعى نافذ بطبيعة المعايير الأوروبية في النقد التي صيغت لأداب غير آدابنا ، ووعى نافذ بطبيعة تراثنا العربي الذي ينبغي أن يفتح نوافذه من كافة الجهات على منجزات الحضارة في كل مكان . لهذا نحن نكتشف في مختلف مراحل تطور مندور أن تأثره بهذا أو ذلك من اتجاهات الأدب الأوربي الحديث أو تيارات النقد العربي القديم كان تأثراً ممزوجاً بعناصر المرحلة الحضارية التي كنا نجتازها في بدايات هذا القرن . أي أنه حين يتتبع خطى طه حسين في منهجه النقدي القائل بتفسير النصوص ، يبادر إلى ينايع هذا المنهج الفرنسي ، ثم يمزج بينها وبين حصيلته من الأدب العربي القديم . ويخرج بتلك النتيجة التي تباعد بينه وبين النقد النظري مؤثراً الجانب التطبيقي الذي يتخلله عرض النظريات العامة حتى يوازن بينها وبين الطبيعة الخاصة لمسارنا الأدبي . ويؤدي ذلك إلى نتيجة أخرى هي تجنب الإطلاق والتعميم ، مع الإهتمام الكامل بالتفصيل والتخصيص وكافة سمات النقد الموضوعي . ولا سبيل إلى إنكار الركيزة الأساسية لهذا المنهج ، وهي التذوق الجمالي الذي

يعتمد أولاً على الانطباع الذاتية والتأثر الشخصي . إلا أن مندور لا يسرف في اعتماده على هذا المنهج التأثري كما أسرف من قبل أستاذه استروسكي . وإنما هو مقتنع في ذلك الحين بأن الذوق الشخصي لا بد أن يستند على أساس متين من المعرفة العقلية . فهو الذوق المدرب على قراءة عيون الفن الخالدة ، بل هو خلاصة الرواسب المتبقية من هذه الدربة وما يصاحبها من معاناة ترتفع إلى مستوى عملية الخلق والإبداع . وذلك لأنه « إذا كانت دراسة الأدب في نهاية الأمر هي تذوق النصوص فإنه لاغنى لمن يريد ذلك التذوق من أن يتأكد أولاً من صحة النص الذي أمامه ، ومن استقامة وزنه وكيفية تلك الاستقامة إن كان شعراً » كما جاء في الميزان الجديد ( ص ٦ ) . وقد كان مندور حريصاً على تصور هذا المنهج الجمالي في ضوء بعيد عن الاستعانة بالدراسات النفسية أو الاجتماعية أو التاريخية ، بالرغم من اعترافه لها بأنها من أدوات التثقيف العام للناقد وغير الناقد إلا أنها بالقطع ليست من أدوات النقد الأدبي .

ولربما يبدو لنا الآن كيف أن هذه الخطوط العامة في خريطة مندور النقدية تبدو كما لو كانت على نصيب من السلبية . ولكن هذه النظرة السريعة لا تستوعب ما كان عليه نقدنا الحديث في ذلك الوقت . ذلك أن الثورات المتوالية التي أحدثها جيل الرواد من أمثال طه حسين والعقاد وسلامة موسى كانت قد تراخت آثارها عن تجديد ثورتها بدماء جديدة . فاستكان النقد إلى روح المجاملات الشخصية والمديح غير المبرر فنيا ، أو إلى الروح العدوانية والهجوم الشخصي غير المبرر كذلك . فكانت صحيحة مندور بمثابة الإمتداد الأكثر تطوراً وازدهاراً لصيحة طه حسين في أوائل العشرينات . إذ أن الانحصار بين تخوم العمل الأدبي لن يتيح للناقد أن يجتر أهواءه . ولقد أشار مندور إلى المناخ الأدبي حينذاك ، فقال أنه لم يعد أمامنا وقت للتراخي في تقييم الماضي القريب من تراثنا . وهو قول قريب مما قال به العقاد إبان ثورته

على شوقى فى « الديوان » قبل ذلك التاريخ بعشرين عاماً . فهو إذن شعار الثوار من النقاد كلما آذنت مرحلة الإستقرار بالجمود ، وتوقدت فى نفس الوقت قلوب جيل جديد من الشباب . من هنا بدأ مندور تحديده لذلك الماضى بأنه من أحد جوانبه قد أحرز النجاح ، إذ استطاع أن ينتقل بالثر العربى الحديث — بل وبالشعر — فى السنوات العشر الأخير : « من اللفظ العقيم إلى التعبير المباشر ومن الصنعة إلى الحياة » ( نفس المصدر ص ٩ ) ومن جانب آخر ، وصلنا إلى درجة عالية من التزمت . لهذا تبلورت الرؤية النقدية عند محمد مندور كرد فعل لما آلت إليه سوق الأدب والنقد فى مصر من جفاف . وتبلورت لديه مجموعة من القيم الأدبية ، أولها أن الناقد الأصيل من حقه أن يضيف إلى العمل المنقود أبعاداً جديدة بغير تعسف أو افتعال ، بل من حقه أن يتخذ من العمل الأدبى « مناسبة » للتعبير عما يحول بخاطره . فالعمل الأدبى « خامة » الناقد ، كما أن « الحياه » خامة الفنان . والحياة أو العمل الأدبى مجرد « مثير » أولى لعملية الخلق الفنى أو النقدى على السواء .

بهذا الفهم لدور الأدب والنقد ، أوضح مندور منهجه ضد التعميم (ص ١٢٦) حين فرق بين وظيفة الأدب الشديدة الفردية ، ووظائف بقية العلوم الإنسانية التى تميل بطبيعتها إلى التعميم . فخامة الأدب هى النفس الإنسانية فى أدق حاجاتها التى لا تتشابه مع أية نفس إنسانية أخرى . أما بقية العلوم الإنسانية والاجتماعية والتاريخية فإن مجال بحثها ليس هو الوحدات المفردة ، وإنما هو الشرائح الجماعية . حتى علم النفس الفردى ، وعلم النفس التحليلى كلاهما يميل إلى إيجاد أوجه التشابه بالتعميم . من هنا لا يحق للناقد — عند مندور — أن يتخذ موقف عالم النفس أو الاجتماع أو المؤرخ إذ أن مهمته على النقيض منهم هى استقصاء الملامح الذاتية والخصائص المفردة لهذا العمل الفنى أو ذاك . ومن ثم يرفض مندور عنصر المقارنة فى النقد الأدبى الذى يؤدى إلى جمع أوجه التشابه

ولا يرفضه حين يؤدي إلى تحديد الفوارق . كما أنه ينسكركم التفرقة الحادة الحاسمة بين ما يدعونه بالنقد الذاتى وما يدعونه بالنقد الموضوعى . فالنقد الذاتى الذى « يحكم » على العمل الأدبى وفقاً لسلم من القيم المتدرجة من الجودة إلى الرداءة أو العكس . . إنما يحتمى فى واقع الأمر وراء مجموعة من الآراء السابقة المقررة التى تبلورت فى نفسه بوعى منه أو على غير وعى « بحيث نستطيع أن نقول إن الذوق ما هو إلا راسب من راسب العقل الخفية » (ص ١٢٢) فالنقد الموضوعى الذى « يحكم » بدوره، على العمل الأدبى وفقاً لمجموعة « الحقائق الواقعية » . . كما يدعو الصفات المباشرة لهذا العمل أو ذاك كأن يقول هذا شعر عقلى أو عاطفى أو حسى ليس هذا الحكم فى واقع الأمر إلا تلقياً للملابسات القصيدة والحالة النفسية لتلائمها والظروف الخاصة بعصره «أو ماشاء كل ذلك مما ينقل الحكم من الإطلاق إلى النسبية وبالتالى فالحكم الموضوعى يتضمن قدراً لا بأس به من الذاتية ، كما أن الحكم الذاتى يتضمن قدراً من الموضوعية . غاية ما نستطيع أن نصل إليه هو أن نفرق بين الأسلوب العقلى المستخدم فى العلم والتاريخ والفلسفة، وبين الأسلوب الفنى الذى « هو العبارة الفنية عن موقف إنسانى عبارة موحية، واللفظ عندئذ لا يستخدم للعبارة عن المعنى ، بل يقصد لذاته إذ هو فى نفسه خلق فنى » (ص ١٢٣) .

وتتحدد وظائف العبارة الفنية عند مندور حينذاك بأنها تلك التى تعبر عن المعنى عبارة حسية أى أن تصاغ العبارة من معطيات الحواس . فالأدب — كصياغة لموقف إنسانى — هو امتزاج شديد الحرارة بين الذاتية والموضوعية. فى الصياغة التى تبدو وكأنها عنصر موضوعى يتركز موقف الكاتب من العالم المحيط به ، ولأنها صياغة حسية ينساب منها ذلك العنصر الشخصى الذى يميز الأدب عن التفكير المجرد . وفى هذه النقطة بالتحديد يؤثر مندور أن يختلف مع معظم النقاد العرب القدامى . فالصياغة عنده ليست مجازات وتشبيهات تتعلق بظواهر الأشياء كما أنها ليست وعاء يستودعه الفنان ما لديه ، وإنما الصياغة هى مرآة الموسيقى

الداخلية للعمل الفني . فالكاتب الأصيل العميق « هو من تحسن بموسيقاه دون أن تستطيع إدراكها » ( ص ١٢٦ ) . وبذلك تصبح الفكرة في الفن لغواً بلا معنى . كما أن مادة الشعر ليست المعاني الأخلاقية ، فأجوده « ما يمكن أن يكون مجرد تصوير فني ، كما أن منه ما لا يعدو مجرد الرمز لحالة نفسية رمزاً بالغ الأثر قوى الإيحاء ، لأنه عميق الصدق على سداجته » ( ص ١٢٨ ) . فإذا تصدى مندور في تلك المرحلة لتقييم أبي العلاء — على سبيل المثال — لم يهمل الفهم العام لنفسية أبي العلاء وظروفه التاريخية . فالنقد التاريخي تمهيد للنقد الأدبي ، تمهيد لازم ، ولكن لا يجوز أن نقف عنده وإلا كنا كمن يجمع المواد الأولية ثم لا يقيم البناء . فالمواد الأولية ليست كلها عناصر أصيلة في نفس الفنان ، وإنما هي تجمع إلى جانب العناصر الأصيلة عناصر أخرى مكتسبة من البيئة والعصر ، ولكنها تلتحم بنفسية الشاعر إلتحاماً حياً عميقاً . وهذه الوحدة النفسية هي التي يستقطرها الفنان في عمله الفني فيمسي ببناء متكامل لا تميز فيه بين الأصل الاجتماعي أو التاريخي ، وإنما سبيلك إلى جوهره هو التدقيق الجمالي المدرب . وهذه الوحدة النفسية أيضاً هي التي تختلط فيها المشاعر بالأفكار حتى لنحس أن في خيال الأديب فكراً ، وفي شعوره نظراً ( ص ١٣٠ ) ولهذا السبب يتحرز مندور كثيراً في التفرقة الآلية بين الصياغة والتحريرة البشرية التي تعبر عنها ، لأنه العنصر الشخصي الذي يميز كل أدب عن غيره من مظاهر نشاطنا الروحي كثيراً ما يكون في الصياغة . كذلك يتحرز من عملية التخريج الإنطباعي أو النظري في المصادر الفلسفية التي يدخل بها بعض النقاد على الأدب فيقولون هذا إشتراكي وذاك ديمقراطي من قبل أن تظهر هاتان الكلمتان إلى الوجود . وهو يوميء بذلك إلى آراء العقاد في أبي العلاء التي هاجمها في مجلة الرسالة حينئذ ، كما هاجم مسلمات أمين الخولي التي ترى في سلوك الأديب تعبيراً أصيلاً عن أفكارهم . فقد رأى مندور أن ثمة تناقضاً يحدث كثيراً بين الفكر والسلوك في الشخصية الإنسانية مهما كانت هذه الشخصية لأديب أو فنان . بل إن هذا التناقض ربما بلغ حدته

وضراوته في شخصيته الأديب أو الفنان . غير أن المعركة الرئيسية التي بلورت إتجاه مندور نحو نظرية النقد ؛ هي تلك المعركة التي اشتعلت بينه وبين محمد خلف الله أحمد على صفحات «الثقافة» في أوائل الخمسينات. فقد تبلورت عناصر منهجة النقدي كما بينها في الميزان الجديد ( ١٩٤٤ ) على النحو التالي :

\* النقد هو الدراسة الموضوعية للنص الأدبي ، وبذلك يصبح الأداة الوحيدة لتميز الأساليب المختلفة ، فيضع الإشكال لكل لفظه ، ومتى انضحت معالم المشكلة التي تثيرها حلت على الفور ، لأن الصعوبة الحقيقية كامنة في القدره على رؤية المشاكل . لهذا كان النقد الأدبي بمثابة « وضع مستمر للمشاكل » ( ص ١٦٢ ) .

\* وضع المشاكل إذن لا يدخل في إختصاصات علم الجمال أو علم النفس ولا إلى أي علم آخر ، وإنما هو الذوق الأدبي كملكه غير ضبابية أو غيبية أو مبهمة ، وإنما هي حصيلة التأثيرات الواعية واللاوعية ، أو هي رواسب العقل الخفي التي يمكن صقلها بالمران المستمر .

ويلوح لنا الآن أن لباب هذا المنهج قد استقاه مندور من أستاذه لانسون ، فهو على رأس الدعاة إلى الأخذ بالنقد التآثري بشرط اصطناع الحذر « حتى يصبح الاحساس وسيلة مشروع للمعرفة » ( ص ١٦٥ ) ويؤكد لا نسون بعدئذ أن العلم ملخصاً في الأرقام لا يجوز الفضايف والعأم في تأثرنا بل يستره ، وغاية ما يمكن أن نفيده من العلم هو روحه وجوهه دون تفاصيله . وقد نقل مندور إلى العربية عام ١٩٦٤ إحدى مقالات لانسون حول منهج البحث في الأدب مع مقال آخر لما ييه حول منهج البحث في اللغة . وتدور مقالة لانسون بكاملها حول ذلك المحور الذي يجعل من الخلق الفني والنشاط النقدي « صناعة كسائر الصناعات » كما قال مندور في ميزانه الجديد ( ص ١٦٩ ) فلا شيء هناك يدعى الوحي أو الإلهام أو العبقرية . ولا سبيل



أمامنا لتقييم الأدب تقيماً صحيحاً إلا باكتشاف عناصره الأدبية البحتة من الداخل. والتعمق في دراسة تلك العناصر الداخلية لن يساعد عليه مطلقاً أى علم من العلوم الأخرى ، فليس في مقدور أى علم أن يفسر ذلك الشيء الدفين الذى يميز بين روح وروح « والعبرة بعد ليست باتحاد الزمان والمكان والبيئة ، بل بطرق استجابة كل نفس لهذه المؤثرات ، وتلك الطرق أصيلة في النفوس الاصيلية » (ص ١٧٣) من هذا النبع الأساسى — لانسون — نهل مندور نظرية النقد ، فلم يستجيب لاتجاه برونتيير في تطبيق نظرية التطور على الأدب ، ولم يستجيب والاتجاه تين في البحث عن العصر والجنس والبيئة في العمل الأدبى ، ولم يستجيب لاي اتجاه آخر يتوسل بالعلم أو الفلسفة أو التاريخ لاكتشاف مجاهل العمل الفنى .

## ( ٢ )

تلك هي المرحلة الباكورة من حياة مندور النقدية ، والتي لخصها كتابه الأول « في الميزان الجديد » أروع تلخيص . هي مرحلة رد الفعل لما آلت إليه سوق الأدب والنقد من بوار ، فقد إبتعدت الموازين حينذاك عن الأعمال الأدبية — مصدر كل تقييم — وأضحت المجاملات الشخصية أو روح الثأر والعدوان هي الموازين السائدة . فجاء مندور بميزانه الجديد إمتداداً أكثر تطوراً وإزدهاراً لمنهج طه حسين المأخوذ عن المدرسة الفرنسية آنذاك . وككل رد فعل إتسمت قواعد المنهج النقدى عند محمد مندور بالتضخم والمبالغة التي بدأ في التخفيف من حدتها بعد خمس سنوات في كتابه الهام « في الأدب والنقد » عام ١٩٤٩ . فهو على الرغم من إبقائه على الإيمان بالدور الشخصى للذوق والتأثر لأن « الجمال بطبعه لا يقين له » ولأن « التفكير القاعدى في الأدب خليق بأن يقود إلى التحكم » ( ص ٩ ) يحاول أن يوسع من الاستعانة بروح العلم لأنها ، حسب

تعبيره ، روح أخلاقية تدفع الناقد إلى إستقصاء التفاصيل ، وبناء حكمه على ما جمع من معلومات وثيقة ، وتسبب الحكم بالحجج العقلية . والمنهج التاريخي في هذه المرحلة الجديدة نسبياً يصبح عند مندور مفيداً من حيث أنه يحيط الناقد بمجموع ما ألف الكتاب فيأتي حكمه أقرب إلى الصواب والشمول « وليس هناك ما هو أعمق من الخطأ من أن تكفى في الحكم على كاتب بقراءة أحد مؤلفاته فقط » ( ص ١٧ ) . ويطور من مفهومه للنقد اللغوي ، فيقول إن اللغة حقاً خلق فني مستقل ، ولكن الثروة اللغوية الحقيقية تقاس بالثروة الفكرية والعاطفية التي استطاعت تلك اللغة أن تعبر عنها . وأسلوب الكاتب يمزج عادة بين مادة الفكر ومادة الاحساس ( ص ٢٣ ) . ولا يشك مندور مع بداية تحوله الجديد في أن الكاتب ما دام إنساناً وليس آلة راصدة فإنه يضمن عمله الفني بإحكام وبغير مباشرة أو تقرير ، موقفه من العالم حوله مهما كان هذا الموقف أخلاقياً . وبلغت الأنظار إلى أن مذهب « الفن الفن » الذي قال به البعض في أوروبا إبان القرن الماضي ليس مذهباً معادياً للأخلاق من جهة ، وليس مذهباً مألوفاً في مصر من جهة أخرى . فقد كان هذا المذهب مجرد رد فعل على الرومانتيكية الفرنسية التي آثرت التعبير الذاتي عن شخصية الفرد وتحولت عن بقية الجوانب الموضوعية في العمل الفني كشيء جميل بذاته ، وهي دعوة لا تروج في بلادنا لأن مصادرها لم توجد قط . ويحتاط مندور بالنسبة للشعر فيرجح أنه لا يخضع لمعايير الاخلاق ، وإنما يقاس بمعايير الجمال والدقة والقدرة على الأيحاء والتصوير والبعث أمام الخيال ( ص ٣٥ ) ويلخص العلاقة بين الأدب والأخلاق بأن الاتجاه العام في الآداب يسير نحو أمرين : فهم النفس البشرية وتحليلها ، وخلق الجمال وتهذيب النفوس بفضله « وأما الوعظ والارشاد فذلك ما أثبت الزمن فشله » على أن هذه الحقيقة لا تنفي حقيقة أخرى أكثر أهمية هي الوظيفة الاجتماعية للأدب . ويحيل إلى أن هذه

القضية كانت نقطة التحول الفكرى الأولى فى كيان مندور وموقفه من نظرية النقد . فهو يعلن ( ص ٣٧ ) بأن إدراك العلاقة بين معنويات الحياة ومادياتها ، ووعى الفرد بما فيه من بؤس ، يؤدى إلى أن تفهم وظيفة الأدب الاجتماعية « من حيث أنه محرك لإرادة الشعوب . والذى لا شك فيه أن الحركات الكبيرة التى قامت فى التاريخ الحديث كالثورة الفرنسية ووحدة إيطاليا وثورة روسيا البلشفية ، وقد مهد لها الكتاب بعملهم فى النفس البشرية تمهيدا بدونه لم يكن من الممكن أن تقوم هذه الحركات » . . تلك هى نقطة التحول الأولى والخطيرة، التى أعلنها كتاب مندور فى ذلك الوقت الحرج من تاريخ مصر. ولعل إشتراكه فى العمل السياسى المباشر إلى جانب الحزب ، المثل لآمال الشعب عندئذ هو الذى أكسب نظراته الجمالية هذه الدلالة الاجتماعية الجديدة . فنحن لا نراه يتحول عن رأيه فى الاستعانة بعلم النفس — مثلا — فى مجال النقد الأدبى ، ويكرر أن الشعراء والأدباء كثيرًا ما يكونون أصدق فهمًا ، وأدق تحميلاً لنفس بشرية بذاتها من علم النفس الذى يصف ظواهر نفسية عامة لا وجود لها فى واقع الافراد . وبالرغم من ثباته على هذا الرأى بالنسبة للدراسات النفسية ، فإنه بكتابه « فى الأدب والنقد » كان يقدم فى واقع الأمر لمرحلة جديدة تمامًا فى موقفه من نظرية النقد ، أبان عنها فى وضوح كامل بكتابه التالى « الأدب ومذاهبه » . وإذا كان يخيل إلى أن تطور مندور سياسياً فى موازاة تطور حركة النضال الثورى فى مجتمعنا ، هو المصدر الأساسى والحاسم لما طرأ على نظراته النقدية من تطورات ، فإننى أرجح سبباً آخر لهذه الظاهرة لا يقل عن ذلك العامل الأول أصالة . وأعنى به ذلك التفاعل الحى العميق بين حصيلة مندور من نظرية النقد الأوروبى والعربى ، وبين المرحلة الحضارية التى كنا نجتازها منذ بداية عصر النهضة الحديثة . فالتطبيقات التى حصل عليها مندور من نظرية النقد التأثرى لم تطابق ما أحسه

في طبيعة أدبنا الحديث من احتياج دائم مستمر إلى شحنه بقضايا الإنسان  
عموماً ، وقضايانا نحن على وجه أخص وليس من قبيل المصادفة أن تكون  
ثورة يوليو ١٩٥٢ تاريخاً فاصلاً بين عهدين في تطورنا الاجتماعي ، وتاريخاً  
مماثلاً بين عهدين في تطورنا الأدبي . وقد إختار مندور منذ سنوات قبل الثورة  
أن يقف إلى جانب الطور المستقبلي في حياتنا الاجتماعية ، فكان مفكراً  
تقديمياً على المستوى السياسي وأمسى ناقداً واقعياً في المستوى الأدبي . ولعل  
زيارته للاتحاد السوفيتي وبلدان أوروبا الشرقية التي سجلها في كتابه « جولة  
في العالم الاشتراكي » والتي إنعكست بدورها على مفاهيمه الجمالية والأدبية  
والنقدية هي التي أثمرت تلك الصفحات من كتابه « الأدب ومذاهبه » وفيها  
يشير إلى لقائه التاريخي بالواقعية الاشتراكية . وهو يقدم لهذا الكتاب بأن  
الأدب العربي الحديث قد تأثر أيما تأثر بالأدب الغربية . وأن هذا التأثير لا ينفى  
أصالة آدابنا ، بل على العكس هو مصدر نمائها وإثمارها . ثم يقول إن المفهوم  
التقليدي للأدب عند العرب لم يتبلور قط في تحديد فلسفي لهذا اللفظ ، بينما  
يشتمل التعريف الأوروبي على كافة الآثار اللغوية التي تشير فينا بفضل خصائص  
صياغتها إنفعالات عاطفية أو إحساسات جمالية . ويقرر أن إستمرار تأرجحنا في  
العصر الحديث بين المفهومين الغربي والعربي قد أدى إلى عدم إستقرارنا حتى  
اليوم على مفهوم نهائي محدد . ومن أمثلة عدم الإستقرار هذه أن التعريف  
الأوروبي للأدب على أنه « صياغة فنية لتجربة بشرية » يلقي فهماً مغلوطاً عند  
الكثيرين من الكتاب العرب . إذ هم يفهمون التجربة البشرية على أنها التجربة  
الشخصية في أضيق حدودها . ولذلك أغلقوا أعماهم الأدبية على ذواتهم ،  
وبالتالي أغرقوا آدابنا في ذاتية كاملة . بينما نلاحظ أن آداب الغرب قد فهمت  
التجربة البشرية فهماً أكثر رحابة وعمقاً . فبالإضافة إلى التجربة الشخصية  
البحثه ، هناك التجربة التاريخية التي يستلهم فيها الفنان أحداث التاريخ في بلورة

إحدى القيم التي يؤمن بها . وهناك التجارب الأسطورية التي توحى إلى الأديب  
برموز عديدة إلى أبعاد الانسان المختلفة كما جسدها خرافات الأقدمين . وهناك  
أيضاً التجارب الاجتماعية حيث يستطيع الأديب الحق أن يجسد آلام الحرمان  
والبؤس . وفي هذه النقطة يستشهد مندور بقول جان جاك روسو « إننا في  
حاجة إلى كثير من الفلسفة لكي نستطيع أن نلاحظ ما نراه كل يوم »  
وهكذا يستقبل مندور « الفلسفة » كدعامة نظرية لا بد منها للناقد الأدبي حتى  
يستكشف بأضواؤها خبايا المجتمع الانساني وانعكاسات قيمة على الأديب والفنان .  
كما أن هناك التجربة الخيالية التي يستثيرها الواقع في الذهن . إستثارة الأخذ  
والعطاء . أى أن الخيال هنا وليد التفاعل بين الواقع والمثال .

ثم ينتقل مندور إلى التعريف الآخر الذي يقول بأن الأدب « نقد الحياة »  
فيرى أن هذه العبارة تتجاوز بالنقد الأدبي حدود العمل المنقود إلى حياة صاحبه ،  
بل وحياة مجتمعه ، بل وحياة الإنسانية كلها (الأدب دمذاهبه - ط ٣ - ص ١٨)  
هذه النظرية التي ترافق منهج التحليل والكشف عن عناصر الحياة والأدب  
معاً هي التي تقود الفنان بالضرورة - ومعه الناقد بطبيعة الحال - إلى الإلتزام  
الصريح بما يضمنه كلاهما عمله من أحكام على الأدب أو الحياة . وبذلك يتسع  
المجال للأدب لأن يقوم بدوره الثورى في تفسير المجتمع وتغييره « على نحو يساير  
ركب الإنسانية العام الذي لا ينى عن الحركة إن لم نقل عن التقدم المطرد » .  
ويفرق مندور بين أجناس الفن المختلفة من حيث وظيفتها الاجتماعية وقدرتها  
الطبيعية . على أداء هذه الوظيفة . وهو هنا يلتقى مع سارتر في دعوته لأن تلتزم  
فنون النثر بموقف محدد إزاء المجتمع والإنسان ، وأن نترك الحرية المطلقة للشعر ،  
لأنه بطبيعته الفنية الخاصة لا يمتلك أسباب القدرة على الإلتزام . ويتفق كلاهما  
في أن الخلاف القائم بين القيمة الجمالية للأدب والقيمة الاجتماعية هو في صميمه  
خلاف مصطنع بعد أن أصبحت الجماهير القارئة « لا تقنع من الأدب بالمتعة

الجمالية أو بعملية الترويح أو التنفيس عن مكبوتات النفس ، بل تطلب منه عملاً  
إيجابياً » (ص ١٧٤) . ويتمين لنا مدى الأثر الذي أحدثته لقاءات مندور  
مع الثقافة الاشتراكية حين يقرر بالحرف « . . . ولكن زيارتي للعالم الاشتراكي  
جعلتني أتبين حقيقة هذا العالم وما يضطرب فيه من نظريات كانت غامضة في  
ذهني أشد الغموض . ومن بين هذه النظريات نظرية الواقعية بهذا المعنى الجديد  
الذي كان يلوح إلى منافيا أو على الأقل مجانبا لحقائق الناس والأشياء »  
(ص ٩٢) . هكذا يفسر لنا مندور في شجاعة أصيلة أسرار التحول الأيديولوجي  
في مجال النقد الأدبي ، فيبدأ مرحلة جديدة وأخيرة في حياته النقدية ، هي مرحلة  
النقد الملتزم كما يدعو البعض ، أو النقد الأيديولوجي ، كما أسماه هو في أواخر  
كتبه . وها هو ذا يعود في كتابه « قضايا جديدة في أدبنا الحديث » - ١٩٥٨ -  
فيعترف بأن ما تلقاه منذ قرن على كبار أساتذته في الجامعات من تعاريف  
النقد واتجاهاته ومذاهبه « قد تخطاه الزمن نتيجة لدفعة الحياة وأحداثها الكبرى »  
(ص ٨) ويستطرد في الاعتراف قائلاً أنه لا سبيل إلى إنكار الدور الخلاق  
لمذاهب الفكر والسياسة والاجتماع في بلورة الاتجاه الصحيح للنقد الأدبي . ولم  
يكن مندور مسائراً للظروف بشكل آلي ، وإنما كان ثائراً أصيلاً يضع حصيلته  
من الفكر والحياة معاً موضع التجربة التي تحتل الصواب والخطأ .

فبالمنهج التجريبي وحده .. لا بالمقدمات النظرية المسبقة - وصل مندور  
إلى أبواب الواقعية الاشتراكية في النقد الأدبي . غير أن هذه الواقعية اتخذت عنده  
سمات خاصة يتميز بها وحده ، وتتلاءم مع تاريخه الخاص وخبراته في حقل الأدب ،  
فهو يتساءل : هل من حق الناقد أن يصادر العمل المنقود بمجموعة من القوالب  
الفكرية الجاهزة ؟ أم أنه يستغرق في التذوق الجمالي البحت لدرجة العسى عن  
الروابط الثمينة بين الأدب والحياة ؟ ويحيب بما يفهم منه أن العمل الأدبي ليس  
كأننا ميتافيزيقيا معلقا في الهواء ، بل ثمة وشائج حيه تربط بينه وبين الحياة

بصورة دينامية هي التفاعل الحر بين الأخذ والعطاء . ولذلك يتحتم على الناقد أن يرصد مكان العمل الأدبي من الحركة الأدبية والحركة الإنسانية على السواء . وعليه أن يحرص أشد الحرص على استخدام الأدوات البعيدة عن منابر الوعظ والإرشاد في استقصاء مكان الكاتب من حركة التاريخ ، وموقفه من المجتمع والإنسان . ولن يتم ذلك بمجموعة من المقولات الفلسفية الجاهزه ، وإنما بكشف العناصر المكونة للعمل الأدبي من اختيار الكاتب لموضوعه إلى الزاوية التي اختارها لمعالجة هذا الموضوع . فإذا وضعنا اليد على عنصر الاختيار الفني وزاوية التصوير أمكن لنا أن نحدد اتجاه السهم في موقف الفنان الفكري بأدوات فنية خالصة . فالأدوات الفنية القديمة كانت قاصرة على إكتشاف ظواهر الشكل وجانبه السطحي ، وقد حان الوقت لأن نستبدل بها أدوات جديدة قادرة على استيعاب الشكل والمضمون في وحدة متكاملة . « إن الموضوع في ذاته لا يجوز أن ينفرد كأساس للحكم النهائي على العمل الأدبي أو الفني بحيث قد يرى ناقد اشتراكي نزيه أن هذا العمل الأدبي أو ذلك قد استمد موضوعه من المجال الذي يفضله وهو مجال الشعب وحياته ، ومع ذلك تأتي عليه نزاهته العقلية وإخلاصه للادب والفن الصحيحين إلا أن يرى هذه القصة أو تلك المسرحية أو القصيدة الشعرية عملاً فاشلاً من الناحية الفنية » ( ص ١١ ) . ويستكمل مندور هذه الرؤية الجديدة لنظرية النقد بأن قلة الدراية بأصول الفن الجمالية سوف تكون عائقاً أكيداً في إيصال المضمون الإنساني الجيد إلى قلوب الناس ووعيمهم . فلا بد من الحفاظ على بعض القيم الفنية المستقرة من عظمة الأعمال الفنية الكبرى ، ومن التفاعل بينها وبين ما يطرأ على تاريخ الأدب والإنسان من تطورات . ذلك أن حياتنا العقلية قد اتسعت ولم يعد أحد في العالم المتحضر يقتصر في نقد الأدب على الناحية البلاغية وعلى جودة التعبير أو عدم جودته ( ص ٢٣ ) .

والنقد الخالق إذن — كما يدعو إليه مندور في أواخر حياته — ليس نقد مدح أو ذم بل نقد تفسير وإيضاح وإبراز لما تحمله الآثار الأدبية من قيم تساعد على تحقيق سعادة البشر « على النحو الرائع الذى أظهره مكسيم جوركى » فى قصته المعروفة « قارىء » .

وقد صاغ مندور موقفه الأخير من نظرية النقد فى أحد فصول كتابه « النقد والنقاد المعاصرين » الذى صدر منذ حوالى عامين . فى هذا الفصل وعنوانه « النقد الأيديولوجى » لا يتراجع مندور عن فكرته القائلة بأن الذوق الفردى للنقاد هو المرحلة الأولى فى النقد . فلا بد من أن يبدأ الناقد بتعريض صفحة روحه أو مرآة روحه للعمل الأدبى أو الفنى ليتبين الانطباعات التى تركها تلك الأعمال فيها . يتلو هذه المرحلة الأولى مرحلة أخرى هى تحليل هذه الانطباعات وتبريرها أو تعديها على ضوء الأصول الفنية المستقاة من أمهات الأعمال الأدبية فى تاريخ الإنسان ، ثم إضاءتها بكشوف العلوم الإنسانية الأخرى وتطورات الحضارة التى أثمرتها « وخصوصاً بعد أن نما التفكير لازدهار العلوم فى عصرنا الحاضر » ( ص ٢٣٠ ) . ويتعين على الناقد بعدئذ أن يصدر حكمه على العمل الأدبى فى إطاره الاجتماعى وموضعه التاريخى ودوره العقائدى ، وهذا ما يدعو مندور بالنقد الأيديولوجى . وهو المنهج الذى يقوم بالوظائف الرئيسية التالية :

\* تفسير الأعمال الأدبية والفنية وتحليلها مساعدة لعامة القراء على فهمها ، وإدراك مراميها القريبة والبعيدة . وفى هذه الوظيفة يعتبر النقد عملية خلاقه قد تضيف إلى العمل الأدبى أو الفنى قيمة جديدة ربما لم تخطر للمؤلف على بال ، وإن لم تكن مقحمة عليه .



\* تقييم العمل الأدبي والفنى فى مستوياته المختلفة ، أى فى مضمونه وشكله  
الفنى ، ووسائل العلاج كاللغة فى الأدب ، والتكوين والتلوين وتوزيع الضوء  
والظلال فى التصوير مثلاً ، وذلك وفقاً لأصول كل فن مع مراعاة تطور تلك  
الأصول عبر القرون .

\* توجيه الأدباء والفنانين فى غير تعسف ولا إملاء ، ولكن فى حدود  
التبصير بـقيم العصر وحاجات البشر ومطالبهم وما ينتظرونه من الأدباء  
والفنانين .

ويتضح لنا من أصول هذا المنهج أن مندور قد احتفظ من مراحل تطوره  
السابقة بما تحويه من قيم إيجابية وعناصر لا غنى عنها . إحتفظ من المرحلة  
الأولى بحاسة الذوق المدرب ، ومن المرحلة الوسطى بالمعرفة العقلية كأداة لتحليل  
مصادر الذوق .. ثم أضاف ما تنطوى عليه المرحلة الجديدة من التزام أيديولوجى  
إزاء المجتمع . ولقد كان هذا المزيج من المراحل الثلاث بمثابة الموقف المتكامل  
للدكتور مندور من نظرية النقد ، فهو لم يهمل عنصراً هاماً واحداً من العناصر  
التي ينفرد بها أحد الإتجاهات الرئيسية فى النقد الحديث . وقد كان هذا  
التكوين الخاص لمحمد مندور بمثابة العامل الأول فى أوجه الاختلاف بينه  
وبين بقية النقاد الواقعيين . فلم ينزلق قط إلى مستوى استخدام الكليشيات  
الجاهزة التي تقتل الأدب والنقد معاً بتجميدها فى أطر الشعارات السطحية  
السادجة .

كما أنه لم ينزلق إلى مستوى المجاملات المذهبية التي من شأنها دائماً أن  
تخلق عالماً أدبياً قائماً على الزيف . لقد ظل إلى آخر لحظات عمره ناقداً ملتزماً  
بقضايا الشعب ، واعياً بأن الجمال الفنى أحد هذه القضايا .

## ناقراً للقصة

لم تذل القصة إهتماماً خاصاً من النقاد إلا في السنوات العشر الأخيرة . فهي لم تحظ كالشعر بتراث قومي عريق ، كان لابد من أن ترافقه حركة نقدية جادة على مر العصور . وإنما نشأت القصة في بلادنا في شبه عزلة عن تقاليد التراث العربي ، فنا ونقداً . لهذا لم يوجه إليها النقاد عنايتهم إلا في وقت قريب حين استطاعت القصة العربية في شكها الروائي أو في قالب القصة القصيرة ، أن تفرض نفسها على آلاف القراء ، وعلى معظم أجهزة النشر . وأصبح لها كيان خاص مستقل تمكنت بواسطته أن تخلق مجموعة من التيارات الفنية والفكرية التي لم تكن نعرفها من قبل ، سواء عن طريق المسرح ، أو عن طريق الشعر . بل إن تطور القصة في بلادنا ، جعل منها فيما أعتقد فنا سائداً ، بالرغم من عراقية فن الشعر ، ومن ازدهار أو ضجيج فن المسرح .

ولقد كانت الدعوة إلى الإتجاه الواقعي هي أكثر الدعوات إلحاحاً على الأدب العربي الحديث منذ أواخر الخمسينات . ولذلك تكاد تكون القصة الواقعية — في صورها العديدة المتنوعة — هي الإتجاه الغالب على وجدان كتاب القصة ونقادها معاً . ونحن نستطيع أن نؤرخ لميلاد النقد الواقعي منذ بدايات سلامة موسى النظرية إلى تطبيقات مفيد الشوباشي على الأدب الروسي ، وتطبيقات لويس عوض على الأدب الإنجليزي . ومن هنا يبرز الدور الهام للدكتور مندور في الجمع بين النظرية والتطبيق على القصة العربية الحديثة . وقد كان من المفيد أن نعرض لكتابه « نماذج بشرية » لاحتوائه على مجموعة من الدراسات حول شخصيات روائية ، ولكنني آثرت على هذه النماذج

ما جاء بكتابه « قضايا جديدة في أدبنا الحديث » حول القصة . ذلك أن نماذجه البشرية في كتابه المعروف بهذا الإسم تكاد تحصر الدراسة في شخصية واحدة من شخصيات العمل القصصى ، بحيث أننا لا نستطيع أن نأخذ فكرة واضحة عن مندور كناقد للقصة . وربما كان اتجاهه إلى اختيار إحدى الشخصيات القصصية للتحليل النقدي ، هو انعكاس ليله إلى النقد المسرحى ، أكثر من تشوقه إلى النقد الروائى . ولما كانت « الشخصية » فى البناء المسرحى تعد من الأركان الرئيسية ، فقد حفل كتاب « نماذج بشرية » بالعديد منها ، بالإضافة إلى تلك الشخصيات التى انتقاها من بعض الأمثال القصصية الأوروبية ، والمصرية على السواء .

وقد تبنى مندور الدعوى الواقعية فى أدب القصة ونقدها منذ أن تحول منهجه فى التقييم من المرحلة الذوقية التأثرية إلى المرحلة الأيدولوجية . . . وبالتالى فنحن لا نعلم شيئاً عن الأصول الفنية التى وجهته من الداخل إلى نقد القصة . فالنماذج البشرية — وقد كتبها فى تلك الفترة الباكورة من تاريخه الأدبى — ليست تحديداً تطبيقياً لنظرية القصة أو نقدها ، لأنها كما قلت لم تكن سوى رصد فى أمين للمامح إحدى الشخصيات الروائية . وهى بذلك تكاد تدنو من خصائص العمل الفنى ، أكثر من قربها لخصائص العمل النقدي . وقد أفلتت تلك المرحلة الجمالية كلها من حياة مندور النقدية ، دون أن نحصل منه على وجهة نظر فى فن القصة . على عكس ما نرى فى بقية أعماله التى تناولت الشعر والمسرح . فقد كان حريصاً على الدوام ، أن يفصل لنا رأيه النظرى بشأن كل من هذين الفنين ، ثم يبادر إلى إيضاح رؤيته النقدية — نظرية وتطبيقاً — لكليهما . أما علاقته بفن القصة فقد بدأت منذ عهد قريب حيث كان قد تجاوز المرحلة الإنطباعية من ناحية ، كما كانت قدماء قد رسختها فى ميدانى الشعر والمسرح من ناحية أخرى . وهكذا أقبلت مشاركة مندور

في بناء تقاليد أدبية لفن القصة العربية ، مشاركة رياضية فحسب ، لم يتسع لها الوقت لأن تمتد إلى تخوم هذا التراث العظيم في تفاصيله الدقيقة. بل إننا لأنحصل من أدب مندور — من حيث الحكم — على تراث في نقد القصة يعادل ما كتبه حول الشعر والمسرح . غير أنه من حيث الكيف نستطيع أن نقول بلا تردد أنه أسهم بصورة رائدة في صياغة المفهوم الواقعي للقصة العربية ، فنا ونقداً . وإذا كنا لم نعثر على أبعاد هذا المفهوم من جانبه الفني المحض فيما كتبه مندور حول أدب القصة ، فإننا نستطيع أيضاً بشكل عام أن نقول بلا تردد أنه جمع بين الحرص على القواعد الجمالية لهذا الفن ، وبين الحرص على مضمونها التقدمي . وكذلك يمكن لنا أن نضيف بغير تعسف أن مندور كان واحداً ممن أثروا تتبع المواهب الجديدة في حقل القصة . ولا أدل على ذلك من مشاركته في تحرير العدد الخاص الذي أصدرته مجلة « القصة » بعد وفاته بأسابيع معدودة . فبالرغم مما يمكن أن نستشعره في تقييمه لإنتاج الشباب من قسوة ، إلا أنها في النهاية قسوة الأب الرحيم بمستقبل أولاده ، حتى لاتضاهم إغراءات الحاضر السريع الزوال ، فهما كانت قسوته على بعض الأسماء التي أعتز بها شخصياً ، وآمل أن تحتل مكاناً مرموقاً في ميدان القصة العربية الحديثة ، إلا أنني أفهم قسوته من هذه الزاوية وحدها : رغبته الحارة في أن ينشأ جيل جديد قوى وقادر على حمل أعباء هذه المسؤولية الباهظة .

ويبدو أن هذا هو المدخل المناسب إلى ما كتبه مندور تحت عنوان « في القصة » بكتابه « قضايا جديدة في أدبنا الحديث » فقد بدأ هذا الجزء بفصل عنوانه « الفن القصصي وتجارب الشباب » عرض فيه لتجربته مع الخمسين أقصوصة التي أعطيت له من نادي القصة لتقديرها وتقديم تقرير واف عنها. وكان لمندور ثلاث ملاحظات أساسية على هذه المجموعة من القصص : أولاً هو أن الأدباء الشباب قد فهموا الواقعية فهماً ساذجاً مؤداه أنها مجرد رصد وتسجيل لما

يقع في حياتنا الشخصية . ولما كانت « الحياة الشخصية » لأعمار كتاب القصة الشباب ، هي مرحلة المراهقة بما فيها من هواجس وأحلام مضغوطة ، فإن الخمسين قصة التي قرأها مندور فاضت بهذا اللون الفج من أدب المراهقين ( محاولات المراهقين الأدبية على وجه أدق . والملاحظة الثانية كانت من الكثرة العددية للذين تقدموا حينذاك إلى مسابقة نادي القصة ، فقد إنعكست هذه الكثرة على القيمة الفنية لهذه الأقصيص التي لم تعدو كونها « حواديت » هرول الشباب في نسجها كيفما اتفق ظناً خاطئاً منهم بأن القصة أسير الفنون الأدبية منلاً .

بينما يعتبر مندور فن القصة — على النقيض من رأى الشباب — هي فن النضج ، وليس النضج في رأيه مرادفاً للشيخوخة ، ولكنه مرادف للثقافة العميقة ، والتجارب الواسعة . والملاحظة الثالثة التي لفتت نظر الدكتور مندور هي خلو الخمسين أقصوصة من أية موضوعات تاريخية أو قومية ، على الرغم من أن التاريخ القومي يمد الفنان الناشئ بهيكل جاهز من الأحداث والقيم التي تحتاج إلى بلورة الفنان الموهوب المثقف . فالبحث عن موضوعات للقصص في أحداث التاريخ قد يحتاج جهداً في القراءة ، ولكنه من جهة أخرى يذلل للأديب « أهم مشكلة في الفن القصصي ، وهي مشكلة التصميم الفكري للقصة أو الأقصاصة وذلك لأن أحداث التاريخ كفيلة بأن تمده بالهيكل العام للقصة أو على الأقل بالقطع الأساسية التي يستطيع أن يبني بها قصته بتسميتها تنسيقاً يضمن للقصة بناءً فنياً متماسكاً ، ومتى تم البناء على نحو ما تصنع قطعة الاثا أصبح من السهل ملء الأدرج ، وأن يكن حشو تلك الأدرج سيظل مختلف القيمة وفقاً لموهبة الكاتب ومدى ثقافته وفهمه للحياة » ( ص ٤٤ ) . ولم يمنع تمسك مندور بالمادة التاريخية من أن يسلك القصص في فهمه لأحداث التاريخ وطريقة بنائها سلوكاً واقعياً بالمعنى العلمي الدقيق للكلمة ، باستخلاص حقائق الواقع التاريخي والمعاصر ثم « عرضها عرضاً فنياً سليماً ثم محاولة تفسيرها والإيحاء بوسائل علاجها أو هدمها

أو تغييرها» ( نفس الصفحة ) . وبالتالي ، يصبح الهيكل التاريخي للقصة مجرد « تمهيد للأدب الواقعي الذي نطالب به وسنظل نطالب به أدبائنا الناضجين » ( ص ٤٦ ) . ويتضح لنا مبلغ الصدق والإخلاص الذي يكنه مندور للحقيقة الأدبية حين يسجل على نفسه أنه بهذه الآراء التي يطرقها للبحث والمناقشة ، إنما يسجل تحولا في نظراته الفنية ، فتلك الآراء ليست إلا « خواطر ودروس يخيل إلى أنها قد دفعتني إلى مراجعة أو على الأصح تحديد بعض الآراء التي سبق أن أذعتها في كتيبي ومقالاتي ، وكأنتي قد طبقت تلك الآراء عملياً على الطبيعة فنتبين لي بعض ما كان فيها من نقص في التحديد » ( ص ٤٧ ) .

بهذه الدرجة العالية من النصح والأصالة والعمق ، يناقش مندور في الصفحات التالية عملاً يعد من الزاوية التاريخية أحد معالم الطريق إلى القصة المصرية ، هو « ليالي سطيح » القصة التي كتبها حافظ إبراهيم في أوائل القرن الحادي ونشرها عام ١٩٠٦ . ويحدد مندور ثلاثة أطر لاسبيل إلى تقييم « ليالي سطيح » خارجها . وأول هذه الأطر هو الإطار التاريخي حيث كنا منذ أواخر القرن الماضي في قبضة الإستعمار البريطاني نعاني ويلات القهر الأجنبي ، وما يصحبه من استغلال بشع . وهناك ، ثانياً ، الإطار الاجتماعي حيث كنا نعاني ويلات التخلف الحضاري بإنعكاساته المتعددة على أرواحنا ووجداننا . وهناك ، ثالثاً ، الإطار الثقافي حيث كنا في صراع مرير بين القديم والجديد ، بين الشرق والغرب . وفي غمرة هذه الظروف مجتمعة ولدت القصة المصرية الرائدة « حديث عيسى بن هشام » لمحمد المويلحي تجمع بين أسلوب المقامة ، وأسلوب القصة الروائية . ثم أعقبها « ليالي سطيح » وقد تخلصت من ربة السجع العربي التقليدي ، وإن لم تنج من عاهة « التضمين » التي تسمح للمؤلف أن يقتبس من غيره ما يشاء ويضمنه السياق الروائي . وإذا كان المويلحي قد اختار لقصته قالباً يشبه في الكثير أسطورة « أهل الكهف » التي صاغها الحكيم فيما بعد عملاً

درامياً ، فإننا نرى حافظ إبراهيم وقد ابتكر مجموعة من اللقاءات بين كاتب القصة ، وسطيح العراف العربي المشهور ، أجرى خلالها مجموعة من الأحاديث حول أهم القضايا التي كانت تشغل بال المجتمع آنذاك . والقصة لذلك - في رأى مندور - تكاد تكون عدة لوحات إجتماعية يضمها خيط رفيع هو أصالة كاتبها . تتضح هذه الأصالة من إنشغال الكاتب بقضية اللغة وإزدواجها بين اللسان والقلم . وإذا كان حافظ لم يوفق إلى حل واقعي لهذه المشكلة ، فإن تاريخنا الأدبي كان يدخر الدكتور هيكل في قصته الرائدة « زينب » لتجربة هذا الحل بصوره أكثر نجاحاً . والحق أن التفات مندور إلى دور قصة مثل « ليالى سطيح » جدير بكل تقدير ، لأن تاريخنا الأدبي ، في فن القصة بالذات ، بحاجة ماسة إلى إعادة التقييم . فحين يقرن مندور بين « ليالى سطيح » والقصة الاجتماعية ، فإن ذلك يعنى أن للدعوة الواقعية تراثاً عميق الجذور في تجارب الأجيال السابقة من أدبائنا الشيوخ . ذلك أنه لا يمكن تصور الواقعية في الأدب المصرى الحديث ، على أنها مجرد هتاف نظري مستورد من الخارج . بل لا بد من أن تكون ثمة بذور في أرضنا المحلية ، تحمل خصائص الوجدان الواقعي في الفن . وهذا ما يحدث في الأرض الاجتماعية تماماً ، فهي تلد صراعتها الخاصة وتناقضاتها المحلية التي تزداد إحتداماً إلى أن يحدث التغيير من جراء هذه التناقضات وصراعتها أولاً ، والوعى النظرى المهتدى بالتجربة الإنسانية العامة ، ثانياً . فلا يمكن القول بأن ميلاد الواقعية في بلادنا يؤرخ له بتاريخ الإنتاج القصصى عن الشرقاوى ويوسف إدريس وإبراهيم عبد الحليم . وإنما على ضوء المنهج العلمى الدقيق الذى آثره مندور ، يمكن للواقعية أن تصبح أكثر ثراء ويمكن لأدبنا أن يصبح أكثر خصوبة وعراقة . حين يمتد تاريخنا الواقعي إلى محاولة المويلحى وتجربة حافظ إبراهيم ثم محمود طاهر حقى ومحمود طاهر لاشين وتوفيق الحكيم وعادل كامل ونجيب محفوظ . لا بأس من أننا سنرصد عدة تيارات متباينة داخل الإطار

الواقعي ، فإن تعدد التيارات الفنية واختلافها بل وصراعها مع بعضها البعض هو دليل الحياة الحرة المتجددة . وإذن فقد كانت التفاتة مندور إلى « ليالي سطيح » من هذه الزاوية التفاتة ذكية عميقة على جانب كبير من النضج . ومن الناحية الفنية يقول مندور (ص ٥٦) : « هذه هي ليالي سطيح التي يظنها البعض أحياناً محاكاة عظيمة لحديث عيسى بن هشام ويراها آخرون مجرد إنشاء لغوى خال من كل مادة فكرية أو عاطفية أصيلة ، مع أنها في الحقيقة تقف في صف طلائع فن أدبي رفيع وهو فن القصة الإجتماعية ، ومع أننا لا نزال نجد في مطالعها لذة عظيمة وجمالية لا شك فيها . وإذا كان هناك ما يبدو مأخذاً على ليالي سطيح فهو التزامت في إختيار الألفاظ والإسراف في الحرص على الجزالة ، وتلك مشكلة قل من استطاع التخلص منها من جيل حافظ من الأدباء التقليديين ، بالرغم من أن الشعر كان البارودي قد استطاع أن يخلصه بقسوة قاهرة من الزخارف اللفظية السقيمة » . وهكذا كان مندور يمزج بين معالجة الشكل ، جنباً إلى جنب مع معالجة المضمون ، بحيث نخرج من التقييم ونحن على ما يشبه اليقين من أن كليهما يؤثران في بعضهما البعض ، بالسلب أو بالإيجاب ، ومن ثم فهما يشتركان معاً في التأثير على المتلقي ، كياناً وقلماً ووعياً .

وقد عاودت مندور فكرة « النماذج البشرية » بعد حوالي عشر سنوات من تجربته الأولى التي نشرها متفرقة في مجلة الثقافة حوالي عام ١٩٤٣ ثم أعاد نشرها في كتاب في العام الذي يليه . وقد ضم كتاب « نماذج بشرية » فيما ضمه من أعمال المسرح والرواية الأوروبية ، عملاً مصرياً معروفاً هو « إبراهيم الكاتب » الشخصية الرئيسية في الرواية التي كتبها المازني بهذا الاسم . وبعد عشر سنوات تقريباً كما قلت ، تابع مندور هذه الفكرة الفنية النقدية بالتنمية والتطوير حين كتب عن « جانين مونترو » بطلقة قصة « الحى اللاتيني » للدكتور سهيل إدريس ، كما كتب عن « أحمد عاكف » أو البرجوازي الصغير كما شاء أن يدعو بطل قصة « خان الخليلي » لنجيب محفوظ . وقد ضم ما كتبه



عن هاتين الشخصيتين إلى كتابه « قضايا جديدة » الذى لاتزال نعرض له  
بالتحليل والتقييم .

وجانين مونثرو فى واقع الأمر تشارك الشاب العربى فى القصة ، بطولتها .  
أى أنها لاتنفرد بالسيادة الفنية أو الإنسانية على مجرى الأحداث ، والقيم التى  
تتخزنها الرواية . وهى تحمل بعض القسما ، لا كلها ، التى تميزها الكاتب  
إبان تلك المرحلة من مراحل تطوره الروائى . لهذا السبب ندرك ما يمكن أن  
تنطوى عليه دراسة مندور لشخصية جانين من تضخم ومبالغة فى أحد جوانب  
القصة حتى أنه يجعل منها البطل الحقيقى والوحيد للرواية . فليست جانين إلا أحد  
جوانب البطولة التراجيدية فى هذه الرواية التى تجسد ضراوة ذلك اللقاء التاريخى  
بين العربى والحى اللاتينى ( ويمكن للقارى أن يعود إلى كتاب « أزمة الجنس  
فى القصة العربية » ليلتبع رأى مفصلاً ) . وهو لقاء مجموعة هائلة من التناقضات  
بين الشاب الشرقى المتختم بألوان مذهلة من التخلف الحضارى والتقاليد الراسخة  
غير الديمقراطية ، بإحدى فتيات أوروبا المتفتحة على حضارة متقدمة مزدهرة .  
ذلك هو لب المأساة وجوهرها الروحى العميق وليست قصة الحب الفاجع بين  
جانين والشاب العربى إلا هيكلًا عظيمًا يحدد الأبعاد الخارجية للمأساة .  
أما ما كساه الفنان من لحم ودم فهو المادة الحية التى تستوجب التشريح العلمى  
الدقيق ، لنضع أيدينا على تفاصيل هذه الفاجعة . فليس الفتى ولا الفتاة بملومين  
فى حدوثها ، وإلا ما كانت المأساة فى مستوى الجبر القدرى الذى لا يرحم ، أى  
لما كانت مأساة على الإطلاق . وكان بالامكان تحويلها إلى شىء قريب من  
الميلودرام . وإنما السبب الجوهرى يكمن فى ذلك الصراع الحضارى الجبار بين  
الشرق والغرب ، وإنعكاساته الوجدانية المعقدة على قيم الفرد والمجتمع سواء  
بسواء .

لم يشأ الدكتور مندور أن يتناول هذه التفصيلات الدقيقة أثناء علاجه لشخصية جانين ، واكتفى بإلقاء اللوم على المؤلف لأنه لم « يحدد لنا أبعاد بطله تحديداً دقيقاً وأن يسبر أغوار نفسه وأن يضيء المظلم في حناياها ، ولكنه لسوء الحظ لم يستطع » ( ص ٦٠ ) . ولقد كان جديراً بمندور أن يدرس من خلال جانين فكرة « النمطية » في الرواية . أى كيف يمكن لإحدى شخصيات القصة أن تتجاوز ذاتها وتحمل عبء التعبير الحر عن إحدى الحالات النفسية « الشائعة » المشتركة من قطاعات إنسانية عديدة ، أو التعبير عن إحدى المراحل الحضارية في تاريخ الانسان ؟ إن نمطية الشخصية الروائية من القضايا الفنية المطروحة للبحث دائماً . فما هو الذى تنازلت عن جانين ، وما الذى اكتسبته ، لتصبح فى آن واحد ، حبيبة ذلك الشاب العربى القادم من بيروت ، ورمزاً للحضارة الغربية . ما هى الصفات الإنسانية — على وجه التحديد — التى حافظت عليها بالرغم من رمزية كينونتها الفنية ، وماذا صنع الفنان ، وما هى أدواته الإبداعية فى خلق هذا النموذج البشرى الرامض إلى حضارة كاملة أو إلى حالة نفسية شائعة على أكثر الفروض تواضعاً ؟

لم يجب الدكتور مندور على أى من هذه الأسئلة ولا عن غيرها مما يقترب فى كثير أو قليل من النسيج العام للرواية والرؤية الشاملة للروائى ، لأنه ظل منحصرأً بين تخوم الشخصية الفنية فى إطارها الانسانى ، فجاءت نموذجاً بشرياً فقط ، كتلك النماذج التى كتب عنها أحد الكتّاب الفرنسيين وتأثر به مندور فيما كتب .

وبنفس هذا المهج كتب مندور عن شخصية « أحمد عاكف » بطل « خان الخليلى » لنجيب محفوظ . فبالرغم من أنه وضع عنواناً عاماً لهذه الشخصية هو « البرجوازي الصغير » فإننا افتقدنا منذ البداية همزات الوصل

بين الجانب الانساني المحض لهذا البرجوازي الصغير ، والتعبير الطبقي الذى يحمله بين قسماته الإنسانية . أو بعبارة أخرى : كيف استطاع الفنان أن يخالق من أحمد عاكف ممثلاً طبقياً للبرجوازية الصغيرة ؟ وأقول أن نجيب محفوظ قد صور هذه الشريحة الطبقية فى جميع أعماله الروائية ، ولكنه يخصص لكل شخصية من شخصياته مجموعة من الملامح الذاتية المنفردة التى تجعل منها « لافتة مزدوجة » — عل حد تعبير أنور المعداوى — تحمل إسمها الانسانى الخاص بكل ما يعنيه الكيان الفردى للبشر ، كما تحمل أحد جوانب البرجوازية الصغيرة من وجهة نظر الفنان . وخان الخليلى هى إحدى حلقات السلسلة التى التى بدأ نجيب محفوظ فى كتابتها منذ « القاهرة الجديدة » إلى « السراب » . وفى كتابى « المنتمى » أوضحت كيف أن القاهرة الجديدة وخان الخليلى وزقاق المدق وبداية ونهاية والسراب ، تشكل فيما بينها بناء ملحيميا يصوغ مرحلة « السقوط والانهار » فى تاريخنا الحديث . وقد كان من نصيب كل حلقة فى هذه الحلقات أن تجسد جانباً بطولياً من جوانب هذه الملحمة الروائية . واختار نجيب محفوظ لخان الخليلى أن تجسد شخصية « المضطهد » الذى تسحقه ظروفه الطباقية الشاذة ، فتتمو لديه عقدة الاستشهاد . وبالرغم من أن هذا المنهج يميل إلى تقسيم مجموعة كاملة من الروايات إلى « شخصيات » فنية ، وبالتالي كئنا نستطيع الاقتراب من وجهة نظر مندور ما دام الباب المنهجي الذى دخلنا منه يكاد يكون مشتركاً . إلا أننا نعود فنفترق مرة أخرى قبل أن نلج العالم الداخلى لنجيب محفوظ . فهو عالم معقد متشابك لاسبيل إلى تصوره تصوراً أقرب إلى الحقيقة والواقع إلا إذا إستنرنا ببقية أعماله من ناحية ، وبقية الشخصيات فى الرواية الواحدة من ناحية أخرى ، وبحركة الأحداث من ناحية ثالثة . وقد ظل مندور بعيداً عن هذه المنطقة التى تتسم بالزحام ، وآثر المضى فى حدود تلك الدائرة الرحبة التى يجمع فيها الخيوط الانسانية لإحدى الشخصيات ،

فإذا بها تتمثل أمامنا بشراً سوياً ، تكاد تنقطع الأسباب بينه وبين الرواية التي ولد بين أحشائها . وبالتالي تكاد تنقطع الصلة بينه وبين أى تعبير رمزى خارج ثيابه الآدمية . وهكذا يهدينا مندور شيئاً أقرب إلى « الفن » منه إلى « النقد » ، شيئاً يفصح عن الميل الفطرى عند مندور إلى المسرح .

غير إننا نستطيع مع ذلك أن نستمد من حياة مندور النقدية ثلاث خضوات بارزة فى طريق نقد القصة : الخطوة الأولى هى الاهتمام بالجانب النظرى للدعوة الواقعية فى النقد القصصى ، والخطوة الثانية هى الاهتمام بتاريخ أدب القصة فى بلادنا بحيث نكتشف جذور الاتجاه الواقعى فى أعمال الرواد ، والخطوة الثالثة هى إمكانية التخصص الحاد فى أحد عناصر العمل الفنى دون اللجوء إلى مناقشة بقية العناصر . فإذا كان مندور قد وفق إلى « تجسيد فنى للشخصيات » لا إلى تقييم موضوعى لها ، فإن الخطوة التالية — التى كان له الفضل الأول فى التمهيد لها — هى التخصص « النقدى » لتقييم شخصيات الفن ، كما نرى فى النقد الأوروبى الذى ينشغل بشخصية هاملت أو إيما بوفارى إنشغالا يصل فى بعض الأحيان إلى مجلدات ضخمة للشخصية الواحدة .

أى أن الخطوات الثلاث الرائدة التى اجتازها مندور ناقداً للقصة ، هى بمثابة علامات الطريق إلى النقد الواقعى السليم لهذا الفن السائد على وجداننا وآدابنا اليوم .

## ناقراً مسرحياً

تحت عنوان « فن المسرحية » كتب الدكتور مندور عام ١٩٦٣ فصلاً مركزاً في كتابه « الأدب وفنونه » عن مجموعة الفروض النظرية التي يستقيها من تاريخ الأدب المسرحي ، لتكوين مفهوم عام لهذا الفن . ولا شك أن تصور الناقد لأحد الفنون الأدبية ، هو الركيزة الأساسية لمنهجه النقدي عند التطبيق . أى أننا إذا استطعنا أن نتعرف على مفهوم محمد مندور للفن المسرحي ، سوف يقودنا هذا التعرف إلى اكتشاف مفهومه في النقد المسرحي . وينطلق الدكتور مندور في مفهومه عن فن المسرحية سواء في إطارها الشعري أو في قالبها النثري دون أن يكون لهذا الشكل اللغوي أى أساس للفرقة بين مسرحية وأخرى . إذ كلاًهما تنبع من نفس المصادر والأصول التي مرت بها تطورات العمل المسرحي عبر التاريخ . وتبدأ الفرقة الحقيقية عند مندور ، بين مفهوم أرسطو للعنصر الأساسى فى الدراما وهو الحدث أو القصة أو الأسطورة التي من شأنها توليد عاطفتي الفزع والخوف في نفس المتفرج . وبين مفهوم ناقد حديث كلايوس إيجرى الذي يرى في المقدمة المنطقية ( Pr-mice ) الدعامة الأولى في العمل المسرحي . إذ هي المضمون الفكرى والعللة الغائية لهذا العمل ، يتلوها مباشرة عنصر الشخصيات بأبعادها المحددة مسبقاً ، لتحريك الأحداث وفق المقدمة المنطقية للمسرحية . ويميل مندور مؤقتاً إلى رأى أرسطو بأن الميتوس أو الأسطورة أو الحدث هو المقوم الأساسى للمسرحية ، بينما لا يرتفع العنصر الفكرى إل مستوى العامل الحاسم فى الفن الدرامى . إلا فى تلك المسرحيات الفكرية المجردة من حرارة العاطفة والانفعال وتعتمد على برود الجدل العقلى

البحث . غير أن ناقدنا يعود إلى تعريفه العام للأدب كصياغة فنية لتجربة بشرية فيدرج تحته فن المسرحية أيضاً . وإذن فلا بد من تفصيل معنى التجربة البشرية في العمل الدرامي ، كما لا بد من تفصيل معنى الصياغة الفنية لهذا العمل . وهكذا ينتقل إلى أن ثمة مصادر ستة جامعة مانعة للتجربة البشرية ، هي الأسطورة والتاريخ وواقع الحياة المعاصرة للكاتب ، والخيال الذي يبتدع الأحداث بقدرته الخالقة ، والتجربة الشخصية للأديب ، والعقل الباطن . فالأسطورة هي عماد التراجيديا الإغريقية ، وهي أصلح الخلمات لتوليد عاطفتي الفزع والخوف اللتين ينهيان بتطهير النفس البشرية كما يذهب أرسطو . وفي مثل هذه الأعمال تنزوى الفكرة لتحتل مكانا ثانويا . وبالرغم من أن المسيحية في القرون الوسطى قد اعترفت بالمسرح وشجعته إلا أنها حاربت الأساطير الوثنية وحصرت انتباه الكاتب الدرامي بين جدران قصة الصلب والشهداء من القديسين . إلى أن جاءت الكلاسيكية في عصر البعث ، فكانت العودة إلى الينابيع اليونانية الرومانية القديمة من سمات النهضة الأوروبية التي بدأت في الانتشار منذ القرن الخامس عشر . وقد تمثل الكلاسيكون التراث الإغريقي الروماني ، ولكنهم رفضوا أن يظل الصراع الدرامي بين الإنسان والقوى الخارجية . ذلك أن مذهبهم « الإنسانى » العام دفعهم إلى تصور الصراع الدرامي تصوراً جديداً على ضوء إمكانية قيامه داخل النفس الإنسانية ، بين العقل والعاطفة أو بين العواطف المتضاربة . وأمسى تحليل النفس البشرية الهدف الأول للدراما الكلاسيكية بدلا من فكرة التطهير الأرسطية . وظلت الأسطورة مع هذا التطور محورا لمختلف التيارات والمذاهب الفنية التالية للكلاسيكية ، إذ امتازت التجربة الأسطورية بخاصية المرونة التي سمحت بتطويعها للكثير من اتجاهات الأدب حتى عصرنا الحاضر .

أما المصدر الثانى للتجربة البشرية فهو التاريخ الذى لا يراه مندور قيذاً على

المؤلف المسرحى ، بل يذهب إلى ماذهب إليه ألكسندر ديماس الأب من أن التاريخ مجرد مشجب يعلق عليه ثيابه . وبالتالي فلا ينبغي على الفنان أن يزيّف التاريخ بنفس القدر الذى يجب أن يراعى فيه الناقد حرية الفنان فى التصرف بأحداث التاريخ، فى حدود الفكرة التى يستهدف تقديمها ، وفى إطار التجربة التاريخية ونسيجها الدرامى . يُستثنى من ذلك أولئك الذين يستهدفون من التاريخ بعث إحدى مراحل أو مجموعة من شخصياته ، فهم قد اختاروا منذ البداية أن يتقيدوا بالموصفات المؤرخة للأبطال والأحداث ، ولا يمنحهم الناقد سوى حرية التفسير لحركة الأحداث والشخصيات . وإذا كانت الأسطورة قد منحت العمل المسرحى قدره على توليد عاطفتى الفزع والخوف ، ومن ثم تطهير النفس البشرية من مكبوتاتها . وإذا كانت التجربة التاريخية قادرة على تجسيد الفكرة العامة الشاملة التى يود الكاتب إبرازها .. فإن واقع الحياة العاصرة كفيل بأن يمد الفنان بالشخصيات الإنسانية الحية التى يمكن استلهاً أبعادها المختلفة فى بناء المسرحية . وهذا ما نشاهد أمثله فى المسرحيات الحديثة التى بدأ كتابها من رواد المذهب الواقعى يهدون بواسطتها للتغيير الاجتماعى . وأما الخيال فهو القدرة الذهنية الخالقة التى يستكمل الفنان بواسطتها رتوش الواقع الخارجى . ويتم ذلك بوحى ما يؤمن به من معتقدات قادرة على الإيحاء بالتغيير إذا كان الفنان واقعياً أو الإيحاء بالرمز إذا كان الفنان جمالياً رمزياً . غير أن التجربة الشخصية للفنان ستظل معيناً لا ينضب من الأحاسيس والأفكار والانطباعات التى تواجه الكاتب مباشرة فى حياته الخاصة والعامة . ولا يميل الدكتور مندور نحو ما يقول به البعض من أمثال إليوت ومدرسته من أن العمل الفنى هروب من الشخصية أو انسلاخ عنها . فبالرغم من أنه يمكن معادلة التجربة الشخصية معادلة موضوعية فى العمل الفنى، إلا أن حرارة الإنفعال فى التجربة الشخصية ستظل هى المورد الرئيسى للتجاوب الفعال بين الفنان والمتلقى . وللصدر السادس والأخير للتجربة البشرية هو العقل الباطن الذى نم اكتشافه عن أن النفس البشرية

عميقة الأغوار إلى حد بعيد ، وأن ما بها من كنوز الأحلام والمكبوتات غير قابل للفناء .

هذه إذن هي المصادر الستة الجامعة المانعة في رأى الدكتور مندور للتجربة البشرية قبيل صياغتها الفنية في الإطار الدرامى . وهى ليست إلا محاولة أرسطوية من حيث الجوهر تهدف إلى قولبة الدراما في إطار مجموعة من المبادئ الفنية والإنسانية الثابتة . وهى بلا ريب مستخلصة من الأعمال الأدبية في فن المسرح على طول تاريخه ، ولكنها تفقد إمكانية الحركة الدينامية والتنبؤ بما يمكن أن يكون عليه هذا الفن غداً . ثم يتناول مندور « أهداف المسرحية » باعتبار أن هدف المؤلف يحدد له موضوعه ، ويعين له الوسائل لمعالجته فنياً . فالهدف إذن يتحكم في مسار الأصول الفنية وخلقها . إذ عندما كانت المسرحية اليونانية حينئذ يحدو بين معابد الآلهة كانت مجرد ترنيمة يسبح بها الكهنة وينشدها وراءهم الخاصة من أهل الدين . ولهذا لم تدعى مسرحاً ، بل دعوها بإسم وزن قديم من أوزان الشعر اليونانى هو الدمثيرامب . وقد كان هذا الجنين مجرد التفجع على آلام ديونيزوس إله الخمر . وأخذت المسرحية الإغريقية في التحدد بقيام الحوار بين أكثر من شخصية . وكان التطهير هدفها الأول إذا كانت تراجيديا ، والنقد الإجتماعى الساخر إذا كانت كوميديا . وما أن أقبلت المسرحية الكلاسيكية في عصر النهضة واتخذت لنفسها هدفاً جديداً هو تحليل النفس البشرية بقيام الصراع الداخلى في الإنسان بدلا من الصراع بين القوى الخارجية . . حتى قام من أبناء ذلك العصر من يصوغ المسرحية الكلاسيكية في مجموعة من القوالب الجامدة التى استلهم مبادئها حقاً من أرسطو ولكنه جعل منها ما يشبه القانون العلمى في صرامته ، كمبدأ الوحدات الثلاث ( الموضوع والزمان والمكان ) ومبدأ فصل الأنواع ( التراجيديا والكوميديا ) فضلاً عن المبدأ الأكبر المعروف بالحكاية . ولقد عرفت الكلاسيكية خروجاً



عن هذه المبادئ ، أو تفسيرات متعددة تخرج بها عن المفهوم الأرسطي قليلا أو كثيراً ، ولكنها ظلت مع ذلك محصورة في حدود ذلك الإطار التقليدي . غير أن الانفجارات الاجتماعية التي طرأت على المجتمع الأوروبي منذ القرن الثامن عشر ، أخذت تغير من القيم والموازن الفنية . فقد أصبحت الطبقة المتوسطة بأهدافها المحددة هي الفرشة الموضوعية لما أسماه في ذلك الحين بالكوميديا الدامعة والدراما البرجوازية . وهي تلك المسرحية الهادئة التي تميل إلى الاعتدال . واختفت بذلك القواعد الكلاسيكية المترتبة ، فلم تعد لوحدة الزمان ووحدة المكان القيمة المطلقة التي كانت لها فيما سبق . وبقيت وحدة الموضوع حائلا دون التفكك في العمل المسرحي . واختفى الفصل المتعسف بين الأنواع المسرحية كالتراجيديا والكوميديا ، فلم تحل الدراما البرجوازية من الفكاهة الخفيفة ، ولم تحل الكوميديا من الدموع . وإستند كتاب ذلك العصر على شكسبير الذي خرج بلا جدال على القوانين الكلاسيكية ، ومع هذا فقد بلغ الذروة من النجاح الفني . وجاء القرن التاسع عشر ومعها تعددت الاتجاهات والمذاهب الفنية ، وإن ساد من بينها الاتجاه الرومانسى والمذهب الواقعى . وقد تخفف كلاهما من القيود السابقة وأغلال الماضى . فإختار الأول التعبير العاطفى المفرط عن ذات الفرد ، وإختار الآخر التعبير عن فساد المجتمع والبيئة . ثم أقبل القرن العشرون بمكتشفات العقل الباطن ومكبوتات النفس . وأخيراً أقبلت حربان عالميتان مدمرتان ، أعقبهما السباق الجنون إلى التسليح . وفى هذه المراحل جميعها تغيرت أهداف الأدباء والفنانين من الإحساس بالظلم إلى الرغبة فى تغييره إلى الإحساس بعث الوجود الانسانى ولا معقولية الحياة وكانت هذه الأهداف جميعها هى المصدر الأول فى تطوير البناء المسرحي وأصوله الفنية من الشكل الاغريقى إلى الشكل الكلاسيكى إلى الشكل الواقعى إلى الشكل العبثى الأخير . وكما تغيرت الأهداف ستظل أدوات

تجسيدها في تغير مستمر . وينتقل مندور بعد ذلك إلى عنصر « الشخصيات » في العمل المسرحي . وهنا يفرق مرة أخرى بين مفهوم أرسطو للشخصيات كتجسيد لنوع من السلوك ، ومفهوم لايبوس إيجري للشخصية المسرحية التي يوليها أهمية بالغة . . فهي تنقسم عنده بأبعاد ثلاثة رئيسية من شأنها صياغة الدراما وفقاً للمقدمة المنطقية التي مهد بها المؤلف . والأبعاد الثلاثة هي البعد الجسمي ، والبعد النفسي ، والبعد الاجتماعي . ويختلف تركيز الفنان على بعد دون آخر حسب الاتجاه الذي يسير فيه . فالأتجاه الواقعي يركز على البعد الاجتماعي ، والاتجاه الفرويدي يركز على البعد النفسي ، والاتجاه الطبيعي يركز على البعد الجسدي . غير أن كل اتجاه من هذه الاتجاهات لا يتجاهل بقية الأبعاد المكونة للشخصية الفنية . وهم جميعاً يتفقون على أن هذه الشخصية هي المحور الرئيسي في العمل المسرحي . ولا يميل مندور ناحية هذا المفهوم الذي بلوره إيجري في كتابه عن « فن كتابة المسرحية » ولكنه يكاد يتفق مع أرسطو على أن القصة أو الميثوس أو الحدث هو عماد فن المسرحية . فإذا أتينا إلى الصراع الدرامي حيث ترجح الدراما اليونانية الصراع الخارجي ، وتؤثر الكلاسيكية الصراع الداخلي ، نلاحظ أن العصر الحديث يقيم الصراع الدرامي أساساً بين الأفكار . وكذلك البناء الدرامي قد تطور من العصر اليوناني إلى عصرنا الحاضر منذ أن استقل الفن المسرحي على يدي الكلاسيكيين عن فنون الغناء والرقص . وتبلور الهيكل المسرحي في أزمة يرتفع عنها الستار . وقد تشابكت خيوطها . . ثم تتدرج الانفعالات والشخصيات والأحداث إلى الذروة حتى تجد حلاً يهبط بها مرة أخرى . على أن يتم ذلك وفقاً لقانون العلة والمعاول أي السببية الفنية ، وفي إطار بعض الحيل المسرحية كالمفاجآت المبررة والمفاجأة المزدوجة . واتسعت الهوة شيئاً فشيئاً بين العصور القديمة والعصور الحديثة ، فلم يعد الشعر هو لغة المسرح ، كما لم تعد الفصحى — عند مندور —

باللغة القادرة على تجسيد الحوار الواقعي في المسرحيات الشعبية . ولكن يجذب استخدام الفصحى في المسرحيات التاريخية والذهنية والمترجمة عن لغة أجنبية . ولا يقسم مندور أنواع المسرحيات حسب التركيبية الفردية لكل عمل درامي، بل يتتبع اتجاهات الدراما في صورتها التاريخية حتى يصل إلى تخوم إبسن وشو وتشيكوف فيجمعهم في مدرسة واحدة هي المدرسة الواقعية . ويختتم هذا الفصل الموجز المركز بمقاييس النقد المسرحي ، فيجعل من المضمون هدفاً رئيسياً للناقد ، تتلوه الأصول الجمالية المستقاه من تاريخ الفكرة المسرحية المستقرة ، وما يمكن أن يضاف إليها من روافد التجديد . وبين الشكل والمضمون يتعين على الناقد أن يرصد بدقة وإمعان أواصر العلاقة الوثيقة بينها ، وكيفية تطویرها في محاذاة إزدهار المسرح وتقدم وعى الجماهير به .

ويتأكد لدينا من هذا العرض أن مندور هو الناقد الأرسطى الذي يقبل على التجديد بمقدار ، ويتردد مراراً قبيلاً أخذه بالظواهر الجديدة في الفن الدرامي ، والمعايير الواجب إستخلاصها من تطبيقات هذا الفن العملية . ومندور هو ابن خشبة المسرح الفرنسي بكل ما تحمله من دلالات . فالمسرح الفرنسي هو الأب الشرعي للدراما الكلاسيكية . . سواء في مضمونها التراجيدي عند العملاقين كورنى وراسين ، أو في مضمونها الكوميدي عند عملاقها موليير . وبالرغم من أن احتضان فرنسا للاتجاهات الطليعية وتصديرها إلى بقية أنحاء العالم ، إلا أن مقاييسها التراثية شديدة الصرامة في الإعتراف بأية ظاهرة فنية جديدة . وقد تأثر مندور بهذا الإتجاه الفرنسي في إحتضان البراعم الجديدة ورعايتها، ولكن مسألة الإعتراف بها تنال عنده قدرأ كبيراً من التردد. ذلك أنه ظل مصراً طيلة حياته النقدية على مجموعة من المبادئ المجردة في تعريف الأدب ومصادره ومقوماته ومؤثراته . ولم يتنازل عنها أمام أية ظاهرة جديدة قد تحمل في طياتها معالم جديدة تضاف إلى التراث الأدبي المعترف به . ولعل تكوينه الثقافي المبكر في رفقة اليونانيات والمنهج الفرنسي ، هو السبب الرئيسي والهام في تعلقه بروح أرسطو أمام تقييم العمل المسرحي .

( ١ )

من نظريتي النقد والأدب، استلهم مندور ميوله الفنية نحو المسرح والشعر . فباستثناء بعض النماذج البشرية في كتابه المعروف بهذا الاسم ، لا نكاد نعثر له على دراسات متخصصة في الرواية أو القصة القصيرة . ذلك أنه قد اختار في وقت مبكر معالجة الفن المسرحي وفن الشعر ، معالجة أكاديمية تارة ، ومعالجه صحفية تارة أخرى . ولكنها في جميع الأحوال ظلت معالجة متخصصة . فإذا تناولنا الآن إنتاجه النقدي في مجال المسرح ، سنصادف أفكاره النظرية متناثرة في أعماله التطبيقية كمسرحيات شوقي وعزيز أباظه والمسرح النثرى ومسرح توفيق الحكيم ، مما سنتناوله بالتفصيل بعد قليل . إلا أن الدكتور مندور شاء أن يبلور هذه الآراء النظرية المتناثرة في كتيب صغير باسم « المسرح » رفض في مقدمته أى احتمال لأن نكون قد ورثنا عن الفراعنة أو العرب فنا مسرحياً بالمعنى العالمى الدقيق للكلمة . فلا يكفي مطلقاً أن تكون ثمة أساطير تتضمن صراعا درامياً يرتلها الكهان بين جدران المعابد ، حتى نقرر أن لنا تراثاً مسرحياً ممثلاً في أسطورة إيزيس وأوزوريس كما جاء في كتاب المسرح المصرى للدكتور لويس عوض . وإنما يميز فن المسرح عن غيره من ألوان الفنون والفكر، البناء الفنى الخاص به . وهو الأمر الذى لم يتوفر في تراثنا المصرى القديم من الأساطير الفرعونية . ويرجح الدكتور مندور أن الفرق بين التكوين العقلى عند الإغريق القدماء ، وهذا التكوين عند الفراعنة ، هو العامل الحاسم الذى أدى إلى اعتناق الفن المسرحى من أحضان الكهنوت اليونانى واتصاله بحياة الشعب ، وموته وجهوده بين أروقة المعابد المصرية القديمة . فالعقلية اليونانية تصورت الآلهة كالبشر في كافة حزنيات الواقع الإنسانى لدرجة اقتراف الخطايا والذنوب . بينما

نجد أن العقل المصرى قد تصور الله فى صورة كلية بعيدة عن عالم البشر . ومن ثم استطاع الإغريق أن يتصوروا الحركة الدرامية فى تكاملها الأسطورى والواقعى ، فانفصلت رويداً عن ردهات المعابد ، واتصلت بحياة البشر . ولم يتحقق ذلك للأسطورة المصرية القديمة فظلت مجموعة من التراتيل على ألسنة الكهان . أما التراث العربى فقد خلا هو الآخر من المسرح بالرغم من كل المشابهات التى يقيمها البعض بين الشكل الدرامى ، وبعض الأشكال الحوارية التى جاءت فى نماذج نادرة من الشعر العربى القديم ، أو فى نماذج من النثر الفنى . ويذهب الدكتور مندور إلى أن طبيعة الشعر العربى القديم تتكون من عنصرين أساسيين هما الخطابة والوصف الحسى ، وكلاهما على طرفى نقيض من أصول الفن الدرامى . ويبدو أن مندور قد أراد بمقدمته هذه أن يثبت إحدى المسلمات المتوارثة ، وهى أننا تلقينا الفن المسرحى عن الغرب عند نهاية القرن الماضى ، وأوائل القرن الحالى . وهى مسلمة صحيحة فى جوهرها ، ولكنها تحتاج إلى بعض التحفظات فى التفاصيل . هى مسلمة صحيحة من حيث أننا استوردنا الشكل المسرحى الحديث من أصوله المستقرة فى الغرب ، ضمن ما استوردناه من أحدث معجزات الحضارة الغربية فى بدايات نهضتنا المعاصرة . ولكن هذا الإستيراد ، من ناحية أخرى ، لا يلغى ميراثنا الدرامى مهما كان بدائياً . فهذا الميراث وحده — وليس خيال الظل أو الأراجوز أو صندوق الدنيا — هو الذى مهد الوجدان المصرى لاستقبال الشكل المسرحى الحديث . فليس الميراث المكتوب وحده هو الجدير بأن يكون ميراثاً معترفاً به ، فالتراث الشفهى المعقول عبر الأجيال ، يتوارى الكثير من تفاصيله ، وينضاف إليه مع توالى العصور ، الكثير من التفاصيل . . بل وتترك فى صياغته العديد من العبقريات المجهولة ، ومن ثم تكاد تنعدم الأصالة الفردية ، وتبرز الروح الجماعية . وكان المفروض منطقياً ألا نثق

في هذا التراث كصورة نفسية عميقة الدلالة، تتضمن صراعات متنوعة لانهائية. ولكننا مع ذلك، نعترف بهذا التراث إعترافاً علمياً دقيقاً، لأننا نحصل منه بالرغم من كل الحواشي والذبول والنواقص والإضافات، على نقطة البدء في كل عمل درامى، على عنصر الصراع كجوهر أصيل للعمل الفنى. فلا شك أن الحس الدرامى كان متوفراً لدى المصريين المعاصرين الذين استقبلوا الشكل الأوروبى للمسرح بترحاب شديد. ولا شك أن تلك الأساطير التى أنكسر مندور أهميتها هى الجذر الغائر فى وجداننا الروحى مهما امتدت بنا القرون لخلفوراءنا أسطورة الإله المعذب أوزوريس رابضة فى كيان الفنان المصرى الأصيل. وإذا كانت البطولة التراجيدية من المعالم الأساسية للتكوين الدرامى، فإن أوزوريس هو البطل التراجيدى الأول الذى كان له التأثير الدرامى الأكبر على تكوين المسرح القديم، شكلاً ومضموناً. وما يزال له التأثير الأكبر على تكوين المفهوم العام للبطولة التراجيدية فى العصر الحديث. وإذن فقد كانت الدراما المصرية القديمة هى الأصل البعيد المستمر فى كياننا الفنى إلى الآن. مهما احتاج الأمر أن نستورد فى مرحلة حضارية متخلفة منجزات الحضارة المتقدمة فى أوروبا، ومنها الشكل المسرحى الناضج. إلا أن الدكتور مندور كان صادقاً كل الصدق حين عرض للأسباب العلمية التى حالت بيننا وبين أن نرث فنادر اميا عن الحضارة العربية. ولقد وضع بده بلا جدال على أهم النقاط البارزة على تطور مسارنا الأدبى والفكرى حين أوضح الفروق الحضارية بيننا وبين الغرب. فقد صاغت هذه الفروق بالتفاعل مع ميراثنا القديم مسارنا الخاص فى مجال الفكر والأدب والفن. ذلك أن العالم الغربى كان حافلاً بالمذاهب والإتجاهات الفنية فى المسرح منذ قدامى الإغريق إلى الأشكال الدرامية الحديثة مروراً بالكلاسيكيين والرومانتيكيين وغيرهم. وقد مضى تطور المسرح الأوروبى فى موازاة التطور الحضارى للمجتمعات الأوروبية. أما نحن فلم يكن لدينا سوى الحس الدرامى

غير المرئى والميراث الشفهى بأشكاله البدائية حتى نهاية القرن التاسع عشر . لهذا بقيت المحاولات السابقة على مسرحيات شوقي الشعرية منذ جاءت الفرق السورية واللبنانية إلى إنشاء الفرق المصرية الرسمية والشعبية ، مجرد محاولات تتلمس الطريق بين عوالم التراجيديا والكوميديا والمسرح الغنائى . وقد تم ذلك فى كافة المستويات المعروفة من الترجمة المباشرة بتصرف إلى الاقتباس والتمصير ، إلى التأليف الأصيل فى القليل النادر ؛ بالعربية الفصحى حيناً ، وبالعامية المصرية فى أغلب الأحيان .

قلت أن مندور قد وضع كلتا يديه على فكرة « الفوضى » التى تميزت بها حياتنا الفنية والمسرحية فى بدايتها . وكادت تتحول هذه الفكرة السالمة إلى نظرية فى المسرح المصرى ، يحدد خصائصه وملاحمة القومية : ماذا أخذنا من الأرض المحلية ، وماذا نقلنا عن الغرب ، وماذا رفضنا من هنا وهناك ؟؟ هذه التساؤلات التى نحتاج إليها فى كافة قضايا أدبنا الحديث ، كانت حياتنا المسرحية برفقة مندور تستطيع أن تجد لنفسها تحديداً وضجاً أشد الوضوح . غير أن مندور فى ظروف عمله التعليمى قد اختار الشكل المدرسى لمحاضراته فى النقد المسرحى . فالفصول التى جاءت بكتابه عن ( المسرح ) حول تطور النظرية الأدبية فى المسرح والرؤية النقدية له ، ثم تطبيقها على شوقي وأبازة والحكيم وغيرهم .. تحولت فيما بعد إلى كتب مستقلة يحسن بنا أن نعرض لكل منها على حده

( ٢ )

أصدر الدكتور مندور عام ١٩٥٤ مجموعة المحاضرات التي ألقاها على طلبة الدراسات العربية العالية ، حول مسرحيات شوقي الشعرية بين دفقي كتاب . وقد صدره بمقدمة حول العرب والأدب التمثيلي قرر فيها ما سبق له أن رجحه من أن العرب والفراعنة لم يعرفوا أدب المسرح كما عرفه الإغريق . ويكتشف مندور في أدب شوقي المسرحي أن ثمة تيارين من الشرق والغرب قد تأثر بهما هذا الأدب . عن الغرب تأثر بالأصول الكلاسيكية للمسرح الفرنسي وإن كان يميل ناحية كورني في اتخاذه من المسرح مدرسة أخلاقية . ومع ذلك فإن شوقي لم يتأثر بمذهب دون آخر من تلك المذاهب التي راجت في باريس منذ أن استقر بها مقامه عند نهاية القرن الماضي . غير أن تأثيره الأكبر كان بالاتجاه الكلاسيكي الذي يتخذ من التاريخ هيكلًا درامياً لأحداث المسرحية حتى تصبح مشاكتها للواقع أقرب إلى « المعقول » مهما كان خارقاً . وحتى تصبح وعاء أميناً للمشاعر الإنسانية العامة التي لا تتغير قيمها بتغير الزمان والمكان . هذا الجانب « الإنساني المطلق » في المسرح الكلاسيكي عثر على استجابة تلقائية من شوقي الذي أضمرت له نشأته الشرقية استعداداً أصيلاً لأن يتخذ من المسرح منبراً أخلاقياً بليغاً . كذلك كان الشعر هو عماد اللغة في المسرح الكلاسيكي . وقد تواءم هذا العنصر مع شوقي الشاعر الكلاسيكي بطبيعته . وإذا كان الملوك والأبطال هم خامة المساة الكلاسيكية على غرار المسرح الأغرقي الذي اتخذ من الآلهة وأنصاف الآلهة أبطالاً لمآسيه . . فإن شوقي شاعر الملوك والأمراء قد استجاب لهذا العنصر بحماس بالغ في تأثره بالكلاسيكية الفرنسية . وإذا كانت المسرحية الكلاسيكية قد بنيت أساساً على فكرة « الصراع » الذي يؤثر في تطور الشخصيات إلى أن تصل الحركة المسرحية ذروة الأزمة أو العقدة التي تلبث على ضوء الأحداث أن تتدرج نحو الحل والإنفراج . .



فإن شوقي بنى مسرحه كاملاً على هذا الأساس الكلاسيكي في البناء الدرامي . وإن ظل تصويره للصراع الدرامي مقصوراً على طرفين هما الشخصية ، والتقاليد المفروضة عليها . فلم يتعمق النفس الإنسانية في ذاتها بحيث يعتمد الصراع داخل الفطرة البشرية وعناصرها الطبيعية الأصيلة . ومع أن شوقي استمد كل هذه الأصول العامة من الكلاسيكية ، إلا أنه لم يتقيد بها في كثير من الأصول الأخرى كقانون الوحدات الثلاث ، أو مبدأ فصل الأنواع . فشوقي يبدل في الزمان والمكان طيلة عرض المسرحية . ولم يأخذ بتقسيم الدراما إلى تراجيديا وكوميديا فزاه يمزج الفكاهة بالفجعة . ولم يأخذ باستقلالية المسرح عن بقية الفنون فيمزج الغناء الخالص بالحوار الخالص ، وهكذا .

ثم ينتقل مندور إلى المادة الأولية التي استقى منها شوقي خامته وهي المادة التاريخية والأسطورية والواقعية . فقد استلهم التاريخ المصري في « مصرع كليوباتره » و « قميز » و « على بك الكبير » ، كما استلهم التاريخ العربي في « أمير الأندلس » واستلهم الأساطير الشعبية في « مجنون ليلى » و « عنتره » ، واستلهم الواقع المصري المعاصر له في الكوميديا الوحيدة التي كتبها « الست هدى » . والملاحظة الأولى على اختيار شوقي لمادته الأولية هو أنه آثر أن يصور فترات الهزيمة في تاريخ مصر والعرب من حيث أراد أن يمجّد هذا التاريخ ويبعث النخوة الوطنية . ولعلنا نذكر حملة العقاد العاتية على شوقي حين هاجم ضعفه في درايه بأحداث التاريخ واستقصاء عبه . كما هاجم ضعف حسّه الدرامي الذي دفعه لأن يركز على أشياء لا تستحق مجرد الالتفات ، وأغفل في نفس الوقت ما كان جديراً بكل تركيز . إلا أن الدكتور مندور يرى منذ البداية أن اختيار شوقي لمراحل الهزيمة ليس دليلاً على انهيار حسّه التاريخي وموقفه الوطني ، لأن الهزيمة في ذاتها ربما كانت الحكم الوحيد لاكتشاف المعدن الأصيل في الفرد والجماعة . كذلك يرى مندور أن الكاتب

المسرحى ليس مؤرخاً وإنما هو يتخذ من التاريخ مشجبا يعلق عليه ثيابه كما يقول ألكسندر ديماس الأب . وإذن فليس عليه من بأس إذا لم تبلغ دراسته للتاريخ درجة الاستقصاء ، وإذا لم يبلغ تصويره للتاريخ درجة المحاكاه الحرفية . بهذه الأسباب يتقدم الناقد إلى المؤلف المسرحى بهذا السؤال : كيف عاجلت الهزيمة التاريخية فى المستويين الفكرى والفنى ؟ ويردفة بسؤال آخر : ما هو الأثر العام لعملك الفنى بعد اختيارك للتاريخ مادة أولية له ؟ وللهلة الأولى تجيب مسرحيات شوقى أنه قد آثر الأخلاق والقيم السائدة محوراََ درامياً لجميع أعماله . كما تقول هذه المسرحيات أن شوقى لم يتعمق ذلك الصراع الذى أجراه بين المشاعر الإنسانية والأخلاق الاجتماعية . ولذلك لا نجد فى أعماله صراعاً حقاً عنيماً ، بل انتصارات سهلة لمبادئ تلك الأخلاق على المشاعر الإنسانية . وربما كان السبب هو العناصر الدخيلة على عنصر الدراما فى معظم مسرحيات شوقى . إذ هو أحياناً يسرد مشاهد قصصية ووصفية لا تبيين علاقتها بعنصر الدراما ، وهى أكثر صلاحية للقصص والملاحم . نضيف إلى ذلك طغيان العنصر الغنائى الذى يستمد قوته من شوقى نفسه كشاعر غنائى كبير . وقد كان الدكتور مندور فى ذلك الوقت ( ١٩٥٤ ) يؤمن بأن « النثر بوجه عام يسير نحو هدف هو التعبير عن مكنون الفكر أو إحساس القلب . وهو لذلك وسيلة لا غاية ، وأما الشعر فن جميل فى ذاته يقصد إلى خلق الصور الجمالية أولاً ، ويأتى التعبير فى المرتبة الثانية . » ( مسرحيات شوقى — ط الثالثة ص ٥٥ ) . ومن هذه الفكرة يصوغ مندور اقتراحه الخاص بتمثيل مسرحيات شوقى موسيقياً ، أى بتحويلها إلى شىء كالأوبرا . وقد تناول مندور كل مسرحية على حدة فقال عن مسرحية « على بك الكبير » التى كتبها شوقى عام ١٨٩٣ ثم أعاد كتابتها عام ١٩٣٢ أن شوقى « هو المسئول عن هذا الاختيار ، بل قد كان فى استطاعته أن يجرى الصراع بين الشعب وهذا الفساد ، حتى ولو بانتصار الفساد ، لأن عطفنا عندئذ

سيؤثر على جانب واحد هو جانب الشعب ، وبذلك نتأثر وننفع ، ولكن الظاهر أن إحساس شوقي بالشعب وإيمانه به كان محدوداً ، وذلك فضلاً عن أن ما كتب هو تاريخ الملوك في مصر لا تاريخ الشعب » ، وبالمقارنة بين هذا المنهج في القدر ، وبين تلك الفكرة الجمالية التي عرضها قبل ذلك بعدة أسطر ، يتبين لنا مدى الصراع الذي كان يعاينه مندور بصدد المسرح الشعري ، فهو بالنسبة للنثر كان قد حدد وجهته تحديداً واضحاً . ولكنه بالنسبة للشعر كان ما يزال يراه خلقاً فنياً مستقلاً بذاته لا يهدف إلى شيء خارجه . ولما كان المسرح من أكثر أبنية الفن الأدبي موضوعية ، أى باتساعه لما هو أكبر من شخصية الفرد الخالق . . فإن الجدير بالناقشة هنا هو إجماع المسرح كفن موضوعي مع الشعر كفن ذاتي ( حسب تقسيم مندور آنذاك ) . ولقد عبر مندور أخلص تعبير حين راح يرصد لشوقي في « مصرع كليوباترا » مصادر الفكرة المسرحية ( عن كتاب مسيرو ومسرحية شكسبير ثم مشاعره الشخصية ) . وتدرج إلى القول بأن شوقي وإن يكن تحرر في الفترة الأخيرة من حياته — إلى حد ما — من تبعيته للسرماي والأسرة المالكة « إلا أنه ظل مع ذلك يرى في ملوك مصر بؤرة الوطنية ورمزها الأول ، حتى خيل إليه أن دفاعه عن ملكة حكمت مصر يعتبر دفاعاً عن الوطنية المصرية » ( ص ٧٥ ) . وهكذا تحول مندور عن عملية الرصد الفني للمؤثرات التاريخية والشخصية والشعرية التي أسهمت في صياغة مسرحية شوقي إلى « وجهة النظر » التي تبناها من خلال تكوين الشخصيات وحركة الأحداث وزوايا التصوير .

هذا المنهج هو نفسه الذي عالج به مندور مسرحيات عزيز أباظه في كتابه الذي صدر عام ١٩٥٨ . وقد تناول كلا من هذه المسرحيات على حدة . فاكشف في « قيس ولبنى » التي كتبها أباظه عام ١٩٤٣ أحد العيوب التي سبق أن أخذها على شوقي ، وهو التضمين المبتذل . فالتضمين في ذاته ليس عيباً

عندما كان الأقدمون من المقلدين لا يستطيعون أن يغلقوا مخازن ذاكرتهم .  
ولسكننا الآن نرى فيه دليلاً كيداً على الطريقة التي تتم بها عملية الخلق الفني  
عند من ينجأون إليه . فهو يدل على أنهم لم يتخلصوا بعد من عبء الذاكرة  
لكي يخلصوا إلى ملكة الخلق الفني (ص ٢٧) . ويشير مندور بذلك إلى  
ما يحشو به المؤلف عمله الفني من أقوال السابقين ، كأن ينظمها إذا كانت  
نثراً ، أو ينقلها كما هي إذا كانت شعراً . وسواء كان التضمين مناسباً لواقع  
الحال في العمل المسرحي ، أو منافياً لقواعد هذا الفن العريق ، فإنه يعد عند  
كبار النقاد من أدوات الخلق الكبرى لعملية الإبداع الفني التي ينبغي أن  
يتنفس الفنان معها هواء نقيا هو التراث المصفي المتمثل في خلايا الفنان ودمه .  
وربما كان التضمين الذي أشار إليه مندور كواحد من عيوب أحمد شوقي  
وعزيز أباظه ، هو أحد العوامل التي تتسبب في أن يتسرع الفنان في التقاط بعض  
الجزئيات النافهة من الأصل الشعبي للأسطورة المسرحية .. الأمر الذي يترتب  
عليه إغفال الجوهر الروحي العميق لهذه الأسطورة أو تلك . أى أن الالتفات  
إلى الأشجار منفردة يخفي مشهد الغابة . وقد تورط عزيز أباظه في هذا المأزق  
الذي اكتشفه مندور ، غير أننا لا نستطيع أن نفصل بينه وبين التضمين لأنهما  
يشكلان معاً ظاهرة فنية واحدة تؤدي إلى التفكك الذي نلاحظه على مسرحية  
« قيس ولبنى » . وبالرغم من أن مندور قد اتجه في تلك الآونة التي نقد فيها  
عزيز أباظه إلى البحث الجاد العميق عن مضمون هذه المسرحيات وما تهدف  
إليه ، إلا أنه لم يهمل قط بقية العناصر الصياغية في المسرحية ، وفي مقدمتها  
اللغة . وقد سبق لنا أن تعرفنا على رأى الدكتور مندور في اللغة الفنية حين  
كان ما يزال رابضاً بين أسوار المنهج التأثري ، وكيف كانت اللغة تعنى عنده  
خالقاً جمالياً مستقلاً مكنتياً بذاته . ولسكنه في مرحلته الجديدة التي لا يهمل فيها  
العناصر الجمالية المختلفة في بناء المسرح الشعري ، يناقش اللغة نفسها على ضوء

منهجه الجديد الذى يهتم أشد الاهتمام بالوظيفة الاجتماعية للفن . وبالتالي فهو يتساءل عن الوظيفة الاجتماعية للغة فى إطار العمل الفنى كاملاً « فالأداء وسيلة لا غاية والذى يجب أن نتساءل عنه هو إلى أى حد استطاع المؤلف أن يستخدم الوسيلة التى اختارها فى أداء ما يريد أن يؤديه سواء كانت تلك الوسيلة شعراً أم نثراً أو بلغة فصحية أم دارجة أم عامية » ( ص ٣١ ) . ومن البديهي أن تكون وظيفة اللغة فى الحوار المسرحى — خاصة إذا كانت شعراً — هى المدخل الطبيعى إلى مناقشة العلاقة بين الاتجاه الواقعى واللغة فى هذه الحال . وفى هذه النقطة لا يفوت مندور أن الواقعيه لا تنبع من نوع الأداة المستخدمة وإنما تنبع من صدق مطابقة ما يجرى به الحوار لما يمكن أن يعتمل فى نفوس شخصيات المسرحية من أفكار وأحاسيس فى الظروف والأحداث التى يحيطهم بها المؤلف « أى أن الواقعية تنبع من اسان الحال لا من لسان المقال » ( نفس الصفحة ) . لهذا السبب يشن الدكتور هجوماً عنيفاً على استخدام أباطه للغة المعجمية فى الحوار بحيث أنه يمزق الاوصال بينه وبين الجمهور المتلقى كأنعكاس لتمرزقها داخل البناء المسرحى ونسيجه الشعري . ويطبق مندور منهجه على مسرحية « العباسة » التى كتبها الشاعر عام ١٩٤٧ وهى تصور إحدى القصص الدرامية البارزة فى تاريخ الإسلام منذ ربطها المؤرخون العرب ربطاً وثيقاً بالنسبة التى أنزلها هارون الرشيد بالبرامكة ، وبخاصة بجعفر بن يحيى . ويقرر مندور أن الغوص وراء حقائق النفس البشرية وتصويرها تصويراً يجلو غامضها ويفضح أسرارها هو الهدف الإنسانى الباقى الذى يمكن أن نخلص به من هذه المسرحيات التى لا تعتبر مسرحيات هادفة بالمعنى الحديث لهذه اللفظة . وهنا يلتقط الناقد البصير إحدى الملاحظات الذكية حين يتصور المسرح دائماً بجمهوره فيقول إن المأخذ الأساسى الذى يمكن للجمهور أن يسجله على مثل هذه المسرحيات هو أن المؤلف لم يستطع أن يوجهه نحو العطف أو السخط على هذه الشخصية أو تلك

في مسرحيته . ومن ثم يذوب انفعاله في محاولته العابثة للوصول مع المؤلف إلى شاطئ محدد . وليس هناك ما هو أبلغ من ذلك — عند مندور — دليلاً على أن المؤلف لم ينجح في تصوير الشخصيات على النحو الذي يحدأبعاها . وبذلك يستطيع الجمهور أن يتخذ منها موقفاً إذا كان المؤلف لا يريد أن يتخذ هو نفسه أى موقف منها ( ص ٤٤ ) . ومضى ذلك أن فكرة « الغوص وراء حقائق النفس البشرية » التي قال بها مندور في تقييمه لمسرح عزيز أياظه عام ١٩٥٨ تختلف عما قال به في الميزان الجديد حين كانت النفس البشرية ليست إلا تلك الفروق اللاهائية التي يتميز بها الكائن الإنسانى الفرد عن أى كائن إنسانى آخر . إن الفكرة نفسها قد تطورت ، فامتلات بمضمون فلسفى جديد لا ينفصل عن الصياغة الجمالية للعمل الفنى . ذلك أن تصوير المؤلف لهذه الشخصية أو تلك ، وقدرته على جذب تعاطفنا أو سخطنا ، هو بحد ذاته موقف عميق الدلالة على المعنى الجديد للنفس البشرية كما يفهمها مندور في مرحلته الجديدة . فالنفس البشرية في أعمق محتوياتها هي الخلاصة المركزة لمهارة الكاتب في اكتشاف عالمه في كافة المستويات . . سواء منها ما يتعلق بالحقائق الإنسانية العامة ، أو ما يتعلق بحقائق العصر الذى يعيش فيه . وبهذا المنهج الموضوعى الدقيق ناقش مندور قضية العلاقة بين التاريخ والفن وهو بصدد مناقشته لمسرحية « شجرة الدر » التي كتبها عزيز أياظه عام ١٩٥١ . وعلى النقيض من شجرة الدر « يلاحظ الدكتور مندور على مسرحية « غروب الأندلس » التي كتبها عزيز أياظه عام ١٩٥٢ أن لها هدفاً إنسانياً وسياسياً عاماً ، ولم تقتصر كما اقتصرت « شجرة الدر » على أن تكون فصلاً في التاريخ كتبه المؤلف شعراً في صورة حوارية . ويأخذ على « غروب الأندلس » أنها كسابقتها قد وقعت في نفس الأخطاء الفنية من حيث أنها لا تعرض قطاعاً محدداً متماسكاً من الحياة بل تعتمد على فترة مترامية في الزمان والمكان مما يفقدها التركيز وقوة

التأثير والعمق في تحليل النفوس ورسم الشخصيات والكشف عن الخفايا. (ص ٦٣).

والملاحظ على تقييم مندور للمسرح الشعري عند أحمد شوقي وعزيز أباظه أنه يعتمد أساساً على تبين الموقف العام للكاتب من خلال تصويره للشخصيات. ثم يبذل جهداً واضحاً في تبين المصادر التاريخية والمعاصرة للمادة الأولية في العمل المسرحي. ويشهد انتباهه بعدئذ إلى تقصي عوامل التضخم والمبالغة أو الإفراط في التزام جزئيات الخامة التاريخية. ويتناول بشيء من التفصيل عنصر اللغة من كافة الزوايا اللفظية والفكرية. كاستخدام اللغة المعجمية أو التضمنين وغيرها من مسالاب المنهج الشعري القاصر في البناء المسرحي. ولقد أحس مندور بذكاء اجتماعي حاد أن طبيعة النشأة الطبقية لكل من شوقي وأباظه قد باعدت بينهما وبين الشعب. وانعكس ذلك جلياً واضحاً على عنصر الاختيار الفني للموضوع، وزوايا معالجته. ويخرج القارئ لتقييم مندور بإحساس عميق بأن هذا الناقد العظيم قد وازن بين الموقف الأيديولوجي والثقافة الجمالية بصورة ريادية باهرة. على أن هذا لا ينفى أن مقومات المسرح الشعري من التراث الإغريقي القديم إلى ت. س. اليوت، قد مرّت بعدديد من التطورات التي عرقتها الكلاسيكية والرومانتيكية والتعبيرية وغيرها من المذاهب في المسرح والشعر جميعاً. وكان من نتائج هذا التطور الضخم، أن تحول المسرح الشعري عن كونه صياغة شعرية لعدة مشاهد تمثيلية إلى فن يكاد يستقل عن الفسكرة المسرحية بمفردها، كما يكاد يستقل عن العمل الشعري بمفرده، فضلاً عن أنه يكاد يستقل تماماً عن المزاجية الآلية بينهما. ومن هنا كانت الأهمية بالغة لأن ندرك المؤثرات الأجنبية في أدبنا الحديث، وطبيعة المسار الخاص لكل من المسرح والشعر في هذا الأدب، والروافد التي أعطت للمسرح الشعري في بلادنا خصائصه المتفردة. إذ مهما أحصينا تأثيرات شوقي وأباظة وأبو شادي وعلى طه بمطالعتهم أو مشاهداتهم للمسرح الشعري الغربي، فإن تراثنا من هذا اللون الأدبي ينفرد بصفات خاصة تكررت إما بصورة مزدوجة «شوقي وأباظه» مثلاً وإما بصورة جماعية مشتركة.

( ٣ )

ثم يثور هذا السؤال : لماذا لم يزدهر هذا الفن في أدبنا ، ولا نرى له أية إمتدادات إلا في محاولات الشعراء المحدثين المسرحية كعبد الرحمن الشرقاوى ، والملاحمية كنجيب سرور ؟ . إن الإهتمام الأكبر للدكتور مندور كان بالمرح النثرى ، ولهذا لم نحصل على إجابات مفصلة لهذه التساؤلات حول المسرح الشعرى فى كتابه الرائدین عن مسرحیات شوقى وعزیزاً باظه . وهما کتابان رائدان بحق ، لأن تقييم المسرح الشعرى لم يحظ إلى الآن بإتباه مماثل لتقييم المسرح النثرى . ولعل الملاحظة الأخرى على نقد الدكتور مندور الذى سنراقفه الآن مع المسرح النثرى عامة ، ومسرح توفيق الحكيم خاصة . أنه يهتم غاية الإهتمام بالنص الأدبى للعمل المسرحى . ولو أن هذا الإهتمام قد صاحبه تصور شامل للعملية المسرحية ، لحصلنا على النقد المسرحى المتكامل الذى مانزال نحن بحاجة إليه . أى أنه ما من ضمير فى أن يتخصص النقد المسرحى فى إحدى جزئيات العمل المسرحى كالديكور والملابس والتمثيل والإخراج والتأليف ، بشرط ألا تتم عملية التقييم لإحدى هذه الجزئيات دون تصور شامل لعلاقتها الدينامية ببقية الجزئيات . ومع ذلك يتبقى شوقنا البالغ إلى ميلاد الناقد المسرحى الذى يتناول العمل كلاً متكاملاً . وللدكتور مندور محاولات باكرة فى غرس هذا المفهوم للنقد ، نشر معظمها بالمجلات ولم يضمها كتاب بعد ، إلا أن مجهوده الأكبر كان مجهوداً أكاديمياً محصوراً بين أروقة النص الأدبى للعمل المسرحى . وربما كان الجزء الخاص بالمسرح من كتابه « قضايا جديدة فى أدبنا الحديث » الذى صدر عام ١٩٥٨ يوضح لنا أكثر فأكثر أبعاد هذه الظاهرة . فهو يحدد من البداية أن وظيفة المسرح ليست مقصورة كما قال البعض على



إمتصاص هموم الناس بإجتذاب سخرتهم عن طريق الكوميديا ، أو التنفيس عن مكبوتاتهم عن طريق التراجيديا . وإنما يمكن للمسرح أن يصبح « وسيلة تهذيب البشر عن طريق توسيع فهمهم لأنفسهم للحياة» . وعلى ذلك يناقش إحدى رسائل طلبته حول المسرح النوع لتوفيق الحكيم ، فلا يضايقه عناية الشاب المفرطة بالقضايا المثارة حوله ولم يعثر لها على صدى عند توفيق الحكيم . إلا أن مندور يعود فيتحفظ في حكمة قائلاً أن العمل المسرحي — والفن بشكل عام — يرفض الإملاء المباشر من الجمهور . فلنترك للفنان حريته ، ولنحاسبه بعد ذلك عن وظيفه هذه الحرية في عمله الفني : إلى أي مدى أفاد منها ؟ وأضاف أن النقد المسرحي يجب أن يلتزم بقضيه البناء الفني للدراما حتى لا يتحول إلى مجرد ملاحظات إجتماعية عابرة . وهو — مندور — يلتزم بما يقول به ، فيشد على يدي توفيق الحكيم مهنتاً بمحاولته لإيجاد اللغة الثالثة في المسرح . تلك اللغة التي لا تتنافى مع قواعد الفصحى ، وتتلاءم مع النطق الاقليمي للغة الدارجة في كل بلد عربي . وبالرغم من اعتراضى الموضوعى على نتائج محاولة الحكيم اللغوية ، إلا أنه لا ينبغي أن نتجاهل هذا الترابط النظرى التطبيقى في نقد مندور . فهو يضيف الى آرائه الفكرية فى المسرحية ، أبعادها الفنية حيث تقف قضية اللغة فى مقدمة المسائل التى تجسد الرؤية الفنية عند الحكيم . يعالج مندور هذه القضية فيقول بالحرف « إن لغتنا الفصحى قد نشأت وتجمدت فى عصر وبيئة يخالفان عصرنا وبيئتنا : ولأسباب شتى لم تتطور تلك اللغة ولم يتسع صدرها لكثير من مطالب الحياة العصرية ، ولبعض فنون الأدب التى أخذناها عن الغرب كفن الأدب المسرحى الذى لا بد فيه من لغة سهلة قريبة المنال وثيقة الصلة بواقع حياتنا الشعبية » ( ص ١٣٦ ) هذا رأى الهام فى اللغة العربية الفصحى كأداة للتعبير الفنى ، يستمد قيمته من أن صاحبه هو مندور المثقف ثقافة عربية أصيلة واسعة . وبالتالي فلا مجال للتشكيك فى نزاهته

العقلية إزاء هذا الموضوع. أما حين يقول « والمحاولة بعد ذلك تعتبر محاولة حية لا بفضل المفردات أو وسائل التعبير فحسب، بل بفضل الاتجاه النفسى الذى نحسه فيها، فهو اتجاه الشعب فى تفكيره ومعتقداته، وبذلك استطاع أن ينقذ ما تملكه لغة فن شعبي كالمرح من ظلال وإيجاءات وشحنات عاطفية أو أحاسيس عقلية » ( ص ١٣٧ ) فإننا ندرك على الفور أن مندور الناقد الجالى فيما سبق، هو نفسه الناقد الأيدولوجى فيما تلا من مراحل تطوره وهى أخصب فترات عمره. إنه يعقد مقارنة فنية عالية النضج بين قصة « جمهورية فرحات » ليوستف إدريس، وبين المسرحية التى أعدها نفس المؤلف عن هذه الأصوصة، فنراه يتعاطف أشد التعاطف مع المضمون التقدمى للكاتب. ولكنه لا يتجاهل أن تحويل هذه الأصوصة إلى مسرحية لم يكن فى مصلحة المسرحية كعمل فنى مستقل. وكذلك يأخذ على « ملك القطن » للمؤلف نفسه، بأنها لم تتكامل مسرحياً، وإن كانت لوحة إجتماعية موفقة. وبالنسبة لمسرح باكتير رأى مندور فى بنائه ما يدل على الذكاء والمهارة، ولكنه لم يكتشف فيه دليلاً على قوة الخيال والقدرة على بناء الأحداث بناء يتولد بعضه عن بعض فى منطق سليم. وقد تسبب ضعف البناء فى إضعاف القيم الفكرية والعاطفية التى تتضمنها مسرحياته « لأن البناء الذى يلوح مفتعلاً خليق بأن يضعف من قوة القيم الإنسانية التى تنطق بها الأحداث المفتعلة أو البعيدة عن طبيعة الحياة ومنطقها القريب المنال » ( ص ١٥١ ). وهكذا يلجأ مندور إلى التعميم حين يصبح التعميم فى مستوى الضرورة الفنية فى النقد الأدبى. ذلك أن جزئيات أعماله التطبيقية فى النقد تقوده بالضرورة إلى الرؤية السكلية الشاملة، أى إلى النظرية. وتتفاعل النظرية مع التطبيق، وتتفاعل عنده نظرية النقد مع نظرية الأدب على نحو بالغ النضج والعمق تتحقق خلاله وحدة الرؤية النقدية للعمل الفنى شكلاً ومضموناً. وهذا ما يمكن ملاحظته على كتابيه الأساسيين « المسرح النثرى »

و«مسرح توفيق الحكيم» اللذين أصدرها معهد الدراسات العربية العالية كمجموعة من المحاضرات التي ألقاها المؤلف فن رحاب ذلك المعهد .

وكتاب « المسرح النثرى » هو إحدى المحاولات الحديثة لتأريخ المسرح العربى . ولعل كتاب « حياتنا التمثيلية » لمحمد تيمور يعد من أولى المحاولات المتكاملة إن لم يكن أولها فى هذا الصدد . غير أن كتاب « المسرحية فى الأدب العربى الحديث » للدكتور محمد يوسف نجم يعد المرجع الأ كاديمى الأقرب إلى الدقة التاريخية ، يتلوه كتاب الدكتور محمود حامد شوكت . أما كتاب مندور فليس إلا إحاطة عاجلة بتاريخ نشأة المسرح العربى كما حددها كتاب « أرزة لبنان » منذ الخطوة التى بدأها مارون نقاش وأبو خليل القباني إلى بداية المسرح الغنائى فى مصر حيث تبلور إلى حد ما عند سلامة حجازى ، إلى بدايات المسرح النثرى عند إبراهيم رمزى وفرح أنطون ومحمد تيمور وغيرهم من رعييل الصف الأول الذى مهد بالشعر والنثر وبالعامية والفصحى وبالترجمة والتأليف ، لما نحن فيه الآن من نهضة مسرحية لاشك فى أصالتها مهما ضاقت دائرة الإصالة على قلة من الموهوبين المثقفين الذين لا يتجاوزوا أصابع اليد الواحدة .

وفى إمكاننا أن نناقش مندور فيما كتبه حول مسرح فرح أنطون كمثال لمنهجه النقدى فى عملية التأريخ للمسرح العربى الحديث . فلا ريب أن ثمة تيارات عديدة قد شاركت فى صنع الأرض الفكرية والفنية التى ثبتت فوقها خشبة المسرح المصرى . ولا ريب كذلك أن الإتصال الحضارى بين الشرق والغرب ، فى عصر النهضة الحديثة من أهم العوامل التى دعمت قيام الفن الدرامى بين ربوع الشرق العربى . ولكننا لا نستطيع أن نصنف المؤلفين المسرحيين العرب فى خانات محددة تحديداً حاسماً فنقول إن أولئك الذى استلهموا التاريخ والأساطير فى أعمالهم الكلاسيكيون ، أما أولئك الذين استلهموا الحياة الإجتماعية المعاصرة فهم الواقعيون ، وهكذا . لأننا هذا التحديد الحاسم ، لأن مؤلفاً مسرحياً كفرح أنطون قد كتب المسرحية التاريخية كما نرى فى « السلطان صلاح الدين ومملكة أورشليم »

كما كتب المسرحية الاجتماعية كما نرى في « مصر الجديدة ومصر القديمة ». هنا لا نستطيع أن نتفق مع الدكتور مندور في تطبيق قواعد النقد الأوربي على أدبنا كما هي ، بل علينا أن نمضي في الطريق الصعب الذي أشار إليه مندور نفسه حين قال أن أدبنا قد اختط مساراً مختلفاً عن مسار الآداب الأوربية . ولا يقتصر ذلك على الخطوط العامة كالتذهب بالكلاسيكية أو الواقعية، وإنما يتجاوزه إلى ما هو أبعد وأعمق ، إلى تفاصيل التراجيديا والكوميديا، وما إليها من دقائق الفن المسرحي . وربما كان هذا هو السبب في أن تقييم مندور لمسرح فرح أنطون لم يقترب من الإنصاف إلا في القليل النادر . فالتجربة الباهرة التي خاضها هذا الرائد في مسرحية اللغة العربية لا تستحق من ناقد كبير كالدكتور مندور هذه الإدانة الحازمة للتجربة التي وصفها بأنها « نظرية خطيرة لا يمكن قبولها على أي وجه » ( ص ٥٧ ) فالتجربة تقول بتعدد مستويات الدهن عند شخصيات المسرحية . ولما كانت اللغة هي الأفكار منطوقا بها، فإن فرح أنطون يرى تعدد المستويات اللغوية عند شخص المسرحية . وهكذا نجد عنده من يتكلم الفصحى من أفراد الفئات المثقفة ، ومن ينطق العامية كما هو الحال عند أفراد الطبقات الكادحة ، ومن يمزج بين هذه وتلك . إن فرح أنطون يكتب بقلمه أن هذه التجربة لا تفتح طريق الخلاص من مشكلة الأزواج اللغوي ، ولكنها إحدى المحاولات في هذا الطريق . وأعتقد أن هذه الكلمات تقطع بإخلاص كاتبها وتواضعه . فلو أننا تابعنا محاولته بمزيد من التجارب الجادة لما بقينا حتى اليوم نعاني من هذه المشكلة . ولعل ما قال به مندور من أن لغة الشخصيات تنطق بواقع الحال، وليس من المهم أن تطابق حرفية اللسان ، أبعد ما يكون عن الطريق إلى حل المشكلة . ذلك أن اللغة في المسرح ليست مجرد أداة تعبير بل هي جزء لا ينفصل عن التكوين الذاتي والموضوعي للشخصية . إن اللغة تشارك - نفسياً وفكرياً وموسيقياً - في تحديد معالم الشخصية المسرحية ، ثم تتجاوز هذه

الخطوة إلى المشاركة في خلق البناء المسرحى ككل . وتلك هى القضية التى طرحها فرح أنطون بكل شجاعة وإقدام .

عاد مندر إلى مناقشة هذه القضية فى كتابه حول « مسرح توفيق الحكيم » حين عرض — من جديد — لمحاولة الحكيم فى مسرحية « الصفقة » . وكانت المحاولة هى تجربة مادعاة باللغة الثالثة التى يمكن نطقها بالعامية ولكنها تخضع لقواعد الفصحى ، فهى تصلح للتمثيل الواقعى ، وللقراءة المجردة ، فى آن . وكان مندور قد شد على يدي الحكيم مهيناً على هذه المحاولة فى مقال نشره بكتابه « قضايا جديدة فى أدبنا الحديث » ، ولكنه عاد فى كتابه الجديد يقول « عندما أمعنت النظرية فى طريقة أداء الممثلين لنص توفيق الحكيم وفى النص نفسه تبين لى أن الممثلين قد أدوها باللغة العامية وأن النص وإن يكن قد كتب باللغة الدارجة بين الطبقات المتعلمة ، إلا أنه مع ذلك أقرب إلى العامية منه إلى الفصحى » ( ص ١٣٥ ) . وقادته هذه الملاحظة إلى الفكرة التقليدية القائلة بأن إرتفاع المستوى التقافى بين أفراد الشعب هو الكفيل بالقضاء على العامية — كما يرجو — أو بالتقارب بين العامية والفصحى كحل وسط . ويخيل إلى أن القضية فى هذا المستوى النظرى لم تنل عمقاً فى النظرة أبعد غوراً مما وصلت إليه نظرة فرح أنطون منذ عشرات السنين . أما فى المستوى التطبيقى فلا مجال للشك فى أن العامية والفصحى قد أمست قصته بائرة ، لأن لغة الفن المسرحى فى مصر كادت تصبح لغة فنية لها كيانها الخاص ، يكتب بها المؤلفون ، ويشاهدها المتفرجون ويقرأها القراء . . . بالرغم من أن الحصيلة اللفظية والنحوية الأساسية لهذه اللغة هى العامية المصرية ، القاهرية بالذات فى معظم الأحيان .

ويناقش مندور قضية أخرى فى مسرح الحكيم هى قضية « المسرح الذهنى » كما شاعت تسمية هذا اللون التجريدى من ألوان الفن الدرامى . وبالرغم من

أنى أرجح ما قال به كبار نقاد المسرح من أنه ليست هناك مسرحية للقراءة وأخرى للتمثيل ، إلا أنى لا أستطيع الموافقة على صحة الأسباب التى علل بها مندور ظاهرة « عدم الإقبال الجماهيرى » على مسرح الحكيم . فقد علل هذه الظاهرة الصحيحة بعاملين : الأول هو أن الصراع الدرامى فى أعمال الحكيم يقوم أساساً بين الأفكار المجردة ، وليس بين شخصيات حية من لحم ودم . والعامل الثانى هو ما تتميز به أعمال الحكيم من سلبية واضحة ، إن لم تكن إنهزامية . ولست أنكر أن الأفكار المجردة والسلبية من سمات بعض أعمال الحكيم ، ولكنى لا أتصور مطلقاً أن يكون هذان العاملان بالإضافة إلى مستوى الجمهور الثقافى ، ومستوى الإخراج المسرحى فى بلادنا ، من الأسباب الرئيسية لاختفاء مسرح الحكيم شعبياً . فلقد استوردت مسارحنا الكثير من الأعمال التجريديـه فى المسرح الغربى ، وللكثير من الأعمال السلبية على وجه التحديد . ومع ذلك لاقت نجاحاً من جمهور المثقفين ، لا سبيل إلى تعليله بحجة الفكر المجرد والإنهزاميه . هذا بينما لاقت الفشل بعض الفرق المسرحية التى تعتمد فى عروضها على المؤلفات المتفائلة ذات الشخصيات المجسدة لحمًا ودمًا . بل إن توفيق الحكيم نفسه فى مسرحية رمزية مثل « ياطالع الشجرة » قد لاقى نجاحاً لم تظفر به مسرحية متفائلة مثل « الطعام لكل فم » . فليس التفاؤل أو التشاؤم وليس التجريد أو التجسيد ، هو العامل الحاسم فى اجتذاب جماهير المسرح من أوساط المثقفين وغير أوساط المثقفين . وإنما يندىق هذا العامل الحاسم فيما أرى من عملية البناء المسرحى ككل يشكل عام ، ومن صدى المشكلات التى تشغل بال المثقفين وغير المثقفين عند الكاتب المسرحى على وجه خاص . فإذا طبقنا هذا الأساس النظرى على معظم أعمال الحكيم سنلاحظ أن « الحوار » — كما لاحظ مندور بحق — هو العمود الفقرى فى البناء المسرحى للحكيم ، بينما تعتمد المسرحية الحديثة على العديد من المقومات الفنية التى لا تقل خطورة

وأهمية عن « الحوار » أو « الشخصيات » . كذلك لن نجد عند الحكيم صدى للقضايا الراهنة المطروحة للبحث ، باستثناء مسرحياته الأخيرة كشمس النهار أو الطعام لكل فم التي يغلب عليها التفاؤل والنزعة التعليمية أكثر من سيطرة الفن المسرحي . لأن الحكيم كان قد آثر منذ وقت مبكر أن يعالج « المطلق من المعاني » والأفكار الخالدة غير المقيدة بالزمان والمكان .

إلا أن هذه الملاحظات عليها لا تنفي أن كتاب « مسرح توفيق الحكيم » سيظل من بواكير النقد المسرحي المتخصص . فإذا أضفنا إليه ملاحقة مندور الجادة المستأنية لكل موسم مسرحي في بلادنا على صفحات المجلات والصحف وبين جدران الجامعة والمعاهد العليا وفي ندوات الإذاعة والتلفزيون ، أيقنا أن مندور ، هذا الناقد الأرسطي ، هو نفسه رائد النقد الواقعي في حياتنا المسرحية . فقد ظل البناء الكلاسيكي الحكم من الألف إلى الياء مروراً بالعقدة التي يتأزم عندها الموقف والصراع والشخصيات ، هو البناء النموذجي للعمل المسرحي عند مندور . كما ظل الهدف الاجتماعي والمضمون الإنساني المتقدم هو المحتوى الذي ينبغي ألا يخلو منه عمل مسرحي جاد .

### خاتمة

عندما أعددت تخطيط هذا البحث ، كنت قد قررت أن أدرس كافة جوانب تراث فقيدنا الراحل العظيم الدكتور محمد مندور . غير أنني آثرت أثناء الكتابة أن أقف عند هذا الحد ، مرجئاً بقية جوانب مندور في نقد الشعر ومراجعة التراث ، إلى دراستي الشاملة التي تفرغت لها منذ وقت قريب حول « تطور النقد الأدبي في مصر الحديثة » . فهذا هو عذري الوحيد إلى القارئ عن عدم متابعتي الآن تقييم تراث مندور وفاء لما قدمه إلى وإلى أبناء جيلي من زاد فكري سيفنى أرواحنا أمداً طويلاً .





## فهرس

صفحة	
٥	١ — ثورة أبانوفر الأمير الحائر بين الأرض والسماء
٥٣	٢ — شكسبير في العربية
٧٣	٣ — حرية الفكر من الحلم الليبرالى إلى نظرية الثورة
١٠٧	٤ — صراع الأجيال
١٢٩	٥ — الواقعية الاشتراكية فى النقد العربى الحديث
١٦٥	٦ — قلق الإنسان الجديد
١٧٩	٧ — الرواية المصرية بين ثورتين
١٩٧	٨ — أدب الثورة بين الحلم والواقع
٢٢٣	٩ — معركة الإنسان بين التاريخ والحضارة
٢٤١	١٠ — ثورة مندور فى نقدنا الحديث



## للمؤلف

- ١ — سلامه موسى وأزمة الضمير العربي ١٩٦٢ الخانجي بالقاهرة  
١٩٦٥ العصرية بيروت
- ٢ — أزمة الجنس في القصة العربية ١٩٦٢ الآداب بيروت  
١٩٦٥ الأنجلو بالقاهرة
- ٣ — المنتمى: دراسة في أدب نجيب محفوظ ١٩٦٤ الزنارى بالقاهرة
- ٤ — كلمات من الجزيرة المهجورة ١٩٦٤ العصرية بيروت
- ٥ — ثورة الفكر في أدبنا الحديث ١٩٦٥ الأنجلو بالقاهرة
- ٦ — ماذا أضفوا إلى ضمير العصر؟ ١٩٦٥ العصرية بيروت
- ٧ — ثورة المعتزل: دراسة في أدب توفيق الحكيم تحت الطبع
- ٨ — معنى المأساة في الرواية المصرية » »
- ٩ — الحداثة في الشعر » »
- ١٠ — تطور النقد الأدبي في مصر الحديثة مشروع التفرغ



الغلاف بريشة الفنان

إميل



المجلة الفسقية الحديثة  
٢٠ شارع الأصبغ بالزيتون ت ١٦٤٨٧١